



Joana Esteves da Cunha Leal

**GIUSEPPE CINATTI (1808-1879)
PERCURSO E OBRA**

volume I

(6/8/97)

66070



**Dissertação de Mestrado em História da Arte Contemporânea
Universidade Nova de Lisboa
Faculdade de Ciências Sociais e Humanas
Lisboa, 1996**

Aos meus avós

*We have heard before of the end of the history
of art: the end both of art itself and of the scholarly
study of art. Yet every time that apparently inevitable
end was lamented, things nevertheless carried on,
an usually in an entirely new direction.*
Hans Belting, 1984.

AGRADECIMENTOS

A minha primeira e maior expressão de gratidão cabe à Prof^a Margarida Acciaiuoli de Brito, orientadora desta Dissertação. Devo-lhe muito mais do que valiosos contributos para o aprofundamento da análise das questões em debate, ou do que a chamada de atenção criteriosa para as imperfeições a eliminar, pelo investimento na pesquisa e na reflexão. A par do constante encorajamento, importa salientar o padrão de severa exigência que me animou a ultrapassar limitações e a fundamentar uma postura de seriedade e empenhamento que é, antes de mais, uma lição de vida.

Ao Prof. José Eduardo Horta Correia cabe, igualmente, um sentido agradecimento, pela redescoberta do prazer de aprender e pelo desenvolvimento da capacidade de ver e problematizar a arquitectura. Uma palavra de reconhecimento é devida, também, ao Prof. José Custódio Vieira da Silva pela contribuição que as suas aulas trouxeram enquanto veículo de sensibilização para a importância do estudo da arquitectura da vida privada.

Ao Prof. José-Augusto França, que me possibilitou o acesso ao núcleo de desenhos inéditos de Cinatti, fundamentais para o pleno desenrolar da pesquisa, o meu sentido agradecimento pela confiança depositada.

Devo, também, uma reconhecida palavra de agradecimento ao Sr. D. Duarte Nuno de Bragança pela possibilidade de acesso aos edifícios da rua António Maria Cardoso. Contribuição fundamental para o bom termo desta Dissertação coube igualmente à Sr^a D. Teresa Burnay Eugénio de Almeida pelo acolhimento entusiástico com que me abriu as portas de sua casa e proporcionou os melhores meios de trabalho no Arquivo da Casa de Eugénio de Almeida. Em Évora o meu agradecimento vai, também, para o Prof. Helder Adegar Fonseca, pela revelação do *Diário* de Carlos Basto e pelas discussões em torno da figura de José Maria Eugénio de Almeida, e para o Domingos Pulseira por todo o apoio dado no curso da investigação. Cumpre igualmente mencionar a disponibilidade dos funcionários da Biblioteca Pública, particularmente ao Sr. José Chitas, e do Arquivo Distrital.

À Pintora Maria Keil pela disponibilidade com que sempre atendeu as minhas solicitações, nas diversas tentativas para encontrar o álbum dos projectos realizados por Cinatti para a decoração dos interiores do palácio das Necessidades e pela possibilidade de conhecer alguns desenhos originais do arquitecto italiano.

Não podia deixar de registar o meu reconhecimento para com o Dr. Pina Navarro, responsável pela Biblioteca Museu da Casa Pia de Lisboa. Do mesmo modo, expresso a minha gratidão à direcção da Torre do Tombo e, em particular, ao Prof. Bernardo Vasconcelos e Sousa, pela atenciosa solidariedade manifestada na tentativa de resolução de algumas das lacunas documentais que afectaram o curso da investigação. A todos os técnicos e auxiliares da mesma instituição e, em particular, ao Dr. Paulo Tremoço pelo apoio com que tornou viável o acesso à documentação dos arquivos do Ministério do Reino, o meu sincero agradecimento. Uma palavra cabe igualmente aos profissionais do Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa do Arco do Cego: parte do êxito na localização dos projectos originais riscados por Giuseppe Cinatti é devida ao seu empenhamento. Também aos técnicos do Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas, e especialmente ao Sr. Espiga, pelo seu apoio no curso da investigação. Cumpre ainda referir o total disponibilidade demonstrada pela responsável pelo Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Oeiras, Dr^a Manuela Oliveira.

Aos meus colegas Helena Lisboa Barata Moura e Helder Carita, total gratidão pela carinhosa amizade, constante estímulo e frutuosa debates, que tanto animaram o curso deste estudo. Uma palavra de reconhecimento dirijo igualmente ao companheirismo e à amizade dos meus colegas de maratona no curso de mestrado Ana Coelho (também, pela tradução de uma série de manuscritos em italiano descobertos no espólio de Jaime Batalha Reis), Ana Ruivo, Alexandra Corvelo, Fernando Dias, Margarida Conceição, Pedro Tostão, Rita Macedo, Sandra Santos, Teresa Serra e, finalmente, ao Paulo Rodrigues pelo exemplo de disponibilidade e desinteressada troca de informação.

Aos meus colegas de trabalho, pela amizade partilhada, pela total compreensão nas infinitas indisponibilidades e pela cumplicidade com que sempre promoveram a realização deste trabalho, o mais sincero agradecimento.

Às amizades de toda a vida: meu irmão, António Maria Cunha Leal, Maria do Rosário Abreu e Ana Vasconcelos e Mello. Sem o seu apoio este trabalho não teria sido possível. À Inez Calado e a todos os outros amigos, particularmente, ao António Carvalho e à Manuela Dias, pela paciência com que superaram a longa ausência, cabe também uma viva expressão de agradecimento.

À minha família, em nome do convívio perdido, pelo ânimo e o carinho que sempre nela reencontrei. Uma palavra especial para a minha mãe e tia pela impiedosa e atenta revisão final do texto, e ainda para os meus irmãos André, Carolina e Mariana pela ternura de que sempre me rodearam.

Finalmente, ao Luís, pelo animo e serenidade que soube transmitir. Obrigada.

INTRODUÇÃO

Este trabalho pertence dar uma visão sistematizada e crítica do percurso e da obra do arquitecto-cenógrafo Giuseppe Cinatti. Reconhecido como um dos profissionais mais significativos do panorama da arquitectura oitocentista, o artista italiano, activo em Portugal a partir de 1836, permaneceu, também, como um dos seus mais obscuros protagonistas. Ensombrado pela tragédia do desmoronamento da torre em edificação na ala conventual do mosteiro de Santa Maria de Belém, em Dezembro de 1878, o entendimento da sua produção arquitectónica esteve, desde então, condicionado pela dúvida relativa às suas habilitações, bem como à legitimidade da entrega de uma obra de tamanha responsabilidade a um arquitecto sem competência para a assegurar. A ligação à actividade cenográfica foi, nesse contexto, empolada e utilizada como argumentação de base para acusações sobre a falência técnica dos seus conhecimentos no domínio da construção, enquanto que, paralelamente, contribuía para confirmar a imprudência generalizada no campo do restauro e da conservação do património monumental.

A obra desenvolvida pelo arquitecto italiano tem tido, precisamente nesse sentido, uma importância primacial para historiografia da arte portuguesa porquanto vem cimentar duas concepções genéricas em relação à arquitectura do século XIX. Fundamenta, por um lado, a ideia de uma total inapetência dos técnicos em função no país e, por outro, associa-lhe uma imagem desoladora da irresponsabilidade vigente ao mais alto nível das competências nacionais afectas às questões de salvaguarda patrimonial. Estes são apenas dois entre os múltiplos factores que alimentam uma visão acentuadamente negativa sobre a produção artística oitocentista, vitimada pela desadequação do ensino artístico veiculado pela Academia de Belas Artes, bem como por uma falência generalizada de aprofundamento da cultura estética.

Compreender e analisar a arquitectura de Oitocentos parece-nos hoje, a escassos anos do século XXI, mais do que uma necessidade, uma obrigação. Os edificios oitocentistas ao revalidarem o léxico construtivo de épocas remotas pareciam romper o encadeamento «natural» da evolução das estruturas arquitectónicas, não tanto por via do reencontro purista com os valores do classicismo, mas sobretudo, pela abertura ao historicismo romântico. O pesado preconceito relativo à sua herança construída, criticada pelo seu pendor decorativista, eclético e revivalista, tem determinado um debate insuficiente em relação às questões fundamentais que então se colocavam. Uma espécie de cegueira

fundada nos valores depurados e assépticos do racionalismo moderno contribuiu para uma desvalorização endémica do que o século XIX teve para oferecer em termos de criação arquitectónica. Neste contexto, é forçoso salientar o trabalho pioneiro desenvolvido por José-Augusto França. A análise sistemática que realizou sobre a arte de Oitocentos, marca uma viragem profunda na historiografia contemporânea.

Formado na perspectiva da Sociologia da Arte¹, José-Augusto França foi o primeiro autor a defender em Portugal o estudo da produção artística num âmbito civilizacional. Tal como foi definida, a abordagem sociológica da arte absorve os «factos artísticos» de forma integral, valorizando, para além das condições inerentes ao acto criativo, dados relativos ao seu consumo e utilização, o que significa que o estudo do artista tende a avançar a par da análise dos núcleos sociais consumidores, sejam vendedores, coleccionadores ou estudiosos, sem menosprezar nenhuma das possibilidades de leitura que esta visão ampliada traz consigo². Assim equacionada, a tese sobre *A Arte em Portugal no século XIX*³ dá-nos uma visão global, e inédita, da evolução sócio-cultural, fundando bases de conhecimento que suplantam preconceitos estéticos e abrem vias de investigação até então descuradas. Não obstante, o estudo da produção artística de Oitocentos tem permanecido à margem das linhas dominantes de interesse historiográfico. Excepção é, no horizonte da cultura arquitectónica, o domínio do restauro patrimonial o qual, pela actualidade da temática, tem incentivado um olhar crítico retrospectivo mais frequente.

Outros, dentre os raros trabalhos desenvolvidos em torno da arquitectura de Oitocentos, parecem enfermar de uma visão superficialmente perspectivada, com tendência para isolar, pela sua singular curiosidade, o fenómeno dos revivalismos e centrar o discurso analítico num conjunto de edifícios entroncados no ecletismo historicista da Pena, incapazes de proporcionar, por isso, mais do que uma ideia fragmentada da actividade construtiva⁴. As soluções revivalistas surgem, assim, como uma armadilha, redutoras porque desligadas de um contexto mais geral, inaptas a relacionar-se com a persistência de um vínculo classicista e a maleabilidade criativa de arquitectos reconhecidos pela instabilidade das suas opções estéticas. Factores preponderantes como a geografia dos locais de implanta-

¹ Cfr. Pierre FRANCASTEL, *Études de sociologie de l'art*, 1ª ed, 1970.

² Cfr. J.-A. FRANÇA, «Le "fait artistique" dans la sociologie de l'art» in *La sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire*, 1974.

³ A primeira edição desta obra em dois volumes foi impressa em 1974, conhecendo sucessivas reedições actualizadas até 1991.

⁴ Ver catálogo dirigido por Regina ANACLETO, com o patrocínio da Comissão dos Descobrimentos: *O Neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos Descobrimentos*, 1994.

ção ou o contexto da encomenda são, também, frequentemente secundarizados. Este contexto afectou particularmente a possibilidade de um conhecimento mais abrangente no domínio da arquitectura privada, que permaneceu ignorado apesar do valor das informações recolhidas por um núcleo de olisógrafos, onde se destacam os nomes de Júlio de Castilho, Gustavo de Matos Sequeira, Vieira da Silva, Luís Pastor de Macedo ou Norberto de Araújo.

O encontro com a figura de Giuseppe Cinatti adquiriu um novo sentido nesta encruzilhada de interesses maiores. O crescer da atenção votada ao século precedente pelo aprofundamento de um, cada vez maior, desejo de compreender o interesse suscitado pelo património monumental e, também, o desenvolvimento paralelo da arquitectura. A escolha fundamentou-se, à partida, na possibilidade de estabelecer uma análise paralela entre construções de raiz e intervenções de restauro, tendo estas suscitado uma genuína curiosidade em torno da derrocada trágica das obras de complemento do monumento-símbolo da nação, o mosteiro dos Jerónimos. A definição da temática cimentou-se, final e definitivamente, pelo reconhecimento da importância do desenvolvimento de um trabalho monográfico, capaz de impulsionar, pelo aprofundamento das informações disponíveis, o conhecimento e a reflexão sobre o período histórico que elegeramos.

Iniciada a investigação em torno da obra de Giuseppe Cinatti, cedo nos demos conta de que o universo que a desvendar excedia as expectativas mais optimistas. A par da sua permanente actividade de cenógrafo e das diversas intervenções de restauro monumental, avolumavam-se os dados relativos à sua prestação como arquitecto dos espaços da vida privada. Cinatti desenvolvera a base do seu percurso na construção e melhoramento de palacetes de morada pensados de acordo com as expectativas da elite social do liberalismo. Nesse trabalho radicavam, afinal, os fundamentos do seu prestígio e o reconhecimento da sua competência profissional. A importância que esta constatação assumiu no âmbito do estudo desenvolvido, condicionou a estrutura do texto que agora se apresenta. Tornara-se imprescindível votar toda uma parte da dissertação a um tema que à partida não parecia merecer mais do que um capítulo de desenvolvimento.

O destaque conferido à análise da contribuição do artista italiano na reformulação da arquitectura doméstica surgiu, assim, como uma consequência imediata das proporções que a temática foi conquistando no curso da pesquisa. O esforço para uma compreensão abrangente deste domínio da sua actividade criativa exigiu, todavia, o aprofundamento de outras vias de investigação, numa das áreas

mais obscuras da história da arquitectura em geral e, da arquitectura oitocentista, em particular. Muitas foram as dificuldades a obstar. O estudo das condições de habitação da renovada aristocracia liberal não poderia ser entendido sem um esforço complementar de introdução a uma temática tradicionalmente preterida pelos historiadores da arte, como a da arquitectura privada. Por outro lado, apesar da surpreendente organização patente na maioria dos arquivos legados pelo século XIX, houve que ultrapassar a sua dispersão, a morosidade do trabalho de pesquisa em fundos documentais praticamente virgens, ou ainda, simplesmente, as lacunas da informação disponível. Se em alguns casos tivemos a fortuna de encontrar, na posse de particulares, fontes valiosíssimas para o aprofundamento da investigação iniciada, outros houve em que o acesso à informação permaneceu irremediavelmente inacessível.

O sentido da evolução deste trabalho determinou a necessidade equacionar, também, os vectores mais significativos do universo social que confiara ao arquitecto italiano o risco das suas moradas familiares, já que nessas construções e projectos se espelham as suas aspirações, gosto e necessidades quotidianas. Recusámos, neste sentido, encerrar num conceito restrito o âmbito do debate desta monografia, optando por uma abordagem que tendeu a valorizar o contexto da encomenda e do peso dos programas na solução final das obras realizadas, destacando em cada edifício a sua inerente qualidade de «facto artístico».

Na sequência do que acabamos de expôr melhor se compreenderá a estrutura adoptada do decurso da exposição. Monográfico por opção consciente, este inquérito foi sistematizado atendendo primeiramente na análise de alguns dados capitais à correcta equação do percurso do arquitecto e do contexto em que se desenvolveu. Era absolutamente necessário conhecer o encadeamento da história pessoal de Giuseppe Cinatti anterior à chegada a Lisboa, no início de 1836, sem descurar nenhum dos dados apurados relativos à sua formação e ao ambiente académico e cultural de Milão que a haviam condicionado. Entendemos igualmente que, tão importante quanto a especificação de algumas características distintivas da sua personalidade, seria pôr em evidência as questões mais significativas da história do país que o acolhia e no qual se fermentavam as condições necessárias ao desenvolvimento da cultura romântica, seguida pelo arquitecto desde a sua génese, simbolicamente assinalada pela vitória do partido liberal após dois anos de guerra fratricida.

A cenografia alicerçou, também, uma parte significativa deste estudo. Nela se descobriu um papel fundamental enquanto repositório de uma sensibilidade romântica e paradoxalmente oposta ao espírito classicista que, de acordo com a sua formação italiana, informa a prática arquitectónica de Cinatti até uma fase de maturação, já consubstanciada pelas intervenções no âmbito do restauro de monumentos históricos. Originalmente ligada a S. Carlos, a sua actividade enquanto pintor de «vistas» para encenação do teatro lírico abre igualmente a via de abordagem a uma das questões primaciais dos seus cerca de 42 anos de criação portuguesa. Trata-se da profunda amizade que o uniu a Achille Rambois, seu companheiro italiano no trabalho da ópera, base de uma parceria profissional extensível a todos os campos de actividade artística. Indiscernível no domínio da cenografia, a identidade criadora de Cinatti sobressai, porém, com total destaque, no domínio da arquitectura, embora jamais se possa minorizar o papel secundário assumido pelo seu companheiro, a quem naturalmente se votou justificada atenção.

Depois de se considerarem importantes contribuições em projectos e construções efémeras, comemorativos de heróis ou destinados a assinalar alguns dos momentos extraordinários na história da monarquia constitucional, evidenciados enquanto prelúdio da criação arquitectónica mais consistente, abrimos uma segunda fase no desenvolvimento deste trabalho, na qual, como atrás se expôs, se procurou ordenar numa sequência cronológica e de forma tão exaustiva quanto possível as propostas do arquitecto para o domínio da habitação privada. Veículo privilegiado de uma imagem de prestígio, mas igualmente condicionada por normas de sociabilidade que vieram consagrar, em definitivo, valores de intimidade e de comodidade no quotidiano familiar, as moradas concebidas por Cinatti para a elite social do liberalismo foram analisadas enquanto testemunhos «civilizacionais», mas também explorando as potencialidades de uma crítica formal. Quanto mais se ampliava e aprofundava o estudo das obras identificadas, mais esse exercício se relevou frutífero, permitindo-nos descobrir, através dele, a pertinência do destaque de uma marca autoral e, simultaneamente, o sentido evolutivo de uma obra de total coerência.

A ilustração de todo o seu percurso de criador de espaços de habitação, pautado inicialmente, também, pelo trabalho de decoração de interiores, tornou indispensável citar a incursão de Cinatti noutros campos da composição arquitectónica, como o da construção de um asilo para crianças ou da remodelação e «correção» de salas de espectáculo. Justificada pela importância das obras em referência, estes trabalhos associam-se à enumeração sequencial das edificações atribuídas, sobre as

quais não detinhamos, à partida, mais do que breves referências assinaladas nas biografias disponíveis sobre o arquitecto, no trabalho de olisipógrafos ou no conjunto das notícias tratadas por José-Augusto França, num capítulo do estudo atrás mencionado, dedicado ao fenómeno oitocentista do «palacete», que constituiu uma base crítica de trabalho, singular e preciosa, no desafio que assumimos.

Terreno praticamente virgem ele foi, talvez por isso mesmo, extremamente aliciante. A pesquisa atendeu sempre a duas vias de investigação complementares. Ao mesmo tempo em que perseguíamos a obra do arquitecto, com a preocupações ainda ao nível da descoberta dos projectos e da datação precisa das obras, nem sempre tão bem sucedida quanto seria de esperar, já que, particularmente fora de Lisboa, os arquivos municipais são lacunares, procurámos igualmente gerir as informações apuradas sobre os próprios encomendadores. Embora a elite oitocentista tenha, nos últimos tempos, cativado a atenção de investigadores, a História social do século XIX permanece ainda pouco explorada. Raros são, entre o núcleo dos grandes capitalistas da capital, os casos bem conhecidos. O universo sociológico em que Cinatti encontrara os seus principais mecenas foi, nesse sentido, difícil de definir em termos satisfatórios. Neste grupo dominante encontrava-se, todavia, o complemento imprescindível à compreensão total de vectores fundamentais à realização deste trabalho, uma vez que lhe cabe a contextualização da obra do arquitecto, não só no domínio específico da construção dos espaços da vida privada, mas também ao nível da intervenção patrimonial e urbanística.

Inaugurando a terceira e última parte da Dissertação que agora se apresenta, a análise do trabalho desenvolvido pelo arquitecto em Évora abrangeu vertentes de criação distintas, que incluem tanto o risco de um jardim público como intervenções de restauro monumental. A actividade de Cinatti na capital alentejana surge intimamente ligada à influência da elite local. Em Lisboa a mesma via explica a sua contratação para as obras de complemento e restauro do mosteiro de Santa Maria de Belém, por vontade de uma das figuras mais carismáticas da ética e da cultura burguesas. Fechamos, pois, esta dissertação com uma das questões que primeiro impulsionaram a sua concretização. Os dados apurados no curso da pesquisa exigem o reequacionamento das permissas maiores do debate animado quer em torno da legitimidade da entrega da execução dos projectos para Belém ao arquitecto italiano e ao seu companheiro Achille Rambois, quer da dúvida sistemática em relação à competência técnica de um profissional com mais de 30 anos de intensa produção arquitectónica no país. Abre-se, deste modo, uma via de abordagem à questão do valor primordial que a consciência da necessidade

de preservar os monumentos históricos deteve como expoente da cultura romântica. As acções de restauro motivadas para salvaguarda do património arquitectónico, valorizado enquanto testemunho expressivo do passado nacional, aparecem frequentemente marcadas por uma atitude fundamentada num ideal de «pureza de estilo». Nele se geraram as bases de um pensamento apto a justificar intervenções que excederam o domínio da conservação para considerarem possibilidades de reintegração e complemento dos monumentos, norteadas pela procura de «pseudo-unidade arquitectónica», necessariamente idealizada. Cinatti faz parte integrante deste processo. A sua contribuição foi tanto mais importante quanto as consequências extremas do desastre de Belém acenderam o debate em torno das questões patrimoniais, motivando, nesse sentido, a reflexão e consciencialização dos seus contemporâneos.

O percurso que aqui iniciamos oferece uma visão, tão completa quanto possível, da obra de Giuseppe Cinatti. Esperamos com ela contribuir para aprofundar o conhecimento de algumas das faces menos exploradas da produção artística dos anos do Romantismo em Portugal. Outro desejo cumpre, à partida, confessar. Que a riqueza do universo reencontrado, onde se deverá contabilizar uma grossa fatia das informações recolhidas sem lugar no âmbito da temática definida para este trabalho, possa animar os investigadores futuros a prosseguir vias de pesquisa paralelas e, necessariamente complementares.

I PARTE

CINATTI: FORMAÇÃO E PERCURSO DE UM ARQUITECTO-CENÓGRAFO

1. FORMAÇÃO, ACOLHIMENTO E OBRA CENOGRÁFICA

1.1. Lisboa, 1836.

Giuseppe Cinatti chegou a Lisboa no início de 1836. Tinha então 28 anos¹. Aguardavam-no no Real Teatro de S. Carlos, para onde fora contratado como cenógrafo na preparação da temporada que então inaugurava. As profundas raízes que desde essa data estabeleceu na capital portuguesa, mudariam o rumo da sua vida, afastando definitivamente a possibilidade de um regresso ao seu país natal. Em Portugal, apesar da agitação política, Cinatti encontrou um clima propício ao desenvolvimento da sua actividade profissional ligada primeiro à cenografia, depois à decoração e, finalmente, à arquitectura, definindo deste modo um percurso compatível com o sentido da sua formação. Filho de um «pintor decorativo»² activo na Lombardia, completou os anos mais significativos da sua educação em Milão, cidade para onde a sua família se transferira³. Aí terá acumulado a experiência do ofício de seu pai, base a partir da qual desenvolveria a prática cenográfica, com o curso de arquitectura na Academia de Belas Artes de Milão, o qual foi, todavia, forçado a deixar incompleto, na sequência do envolvimento num episódio burlesco, que determinou a sua saída do país e quase lhe custou a vida numa ousada travessia dos Alpes⁴.

¹ Nasceu em Siena, em 1808.

² Luigi Cinatti, sienês, faleceu com cerca de 80 anos, em 1868. Na pedra tumular que Guiseppe Cinatti mandou aplicar na sepultura de seu pai pode ler-se: «È qui sepolto / Luigi Cinatti senese / caro a tutti per brio e la schietezza dell'animo / professo con amore l'arte della pittura decorativa / morì ottuagenario il giorno 8 di marzo dell'ano 1868 / Giuseppe figlio riconoscente al diletto e compianto genitore»; BN, Espólio de Jaime Batalha Reis (E.4), Cx. 89, pasta 26. O vasto espólio documental deixado por Jaime Batalha Reis inclui um pequeno núcleo de correspondência relativo à família Cinatti, o que se explica pelo facto de se ter consumado, em 1872, o seu casamento com Celeste, filha de Guiseppe Cinatti. Registe-se ainda que dificilmente se pode aceitar que Luigi Cinatti tenha sido um «arquitecto distinto», como pretende Jaime Batalha Reis na biografia que dedicou ao cenógrafo de S. Carlos, em 1879. Para além de ignorada pela historiografia italiana, parece-nos lógico que, caso a sua actividade no domínio da arquitectura se tivesse por algum modo tornado digna de distinção, esse facto teria sido salientado por seu filho no texto que mandou inscrever na pedra tumular, acima citado. Cfr. Jaime Batalha REIS, «José Cinatti» in *O Ocidente*. - N. 40, vol. II (15 de Ago. 1879), p. 123.

³ Em Milão os Cinatti tinham «parentes próximos, os Riccordi, editores de música.»; F. Keil do AMARAL, *Histórias à margem de um século de história*, 1970, 76.

⁴ Cinatti deixou Milão clandestinamente por se ter esquivado de executar a vontade expressa no seu núcleo de filiação política que, ambicionando «melhores dias para a sua terra - oprimida (...) por um tiranete sem génio nem escrúpulos», determinara o seu assassinio. Incapaz de cometer a tarefa que a sorte lhe ditara, Cinatti foi tomado como traidor. Neste contexto se justifica a sua fuga de Itália, «atravessando os Alpes, por onde se aventurou para entrar em França. Nessa travessia sofreu muito: era Inverno e perdeu-se nas montanhas. Não resistiu ao frio e à fome, caindo prostrado na neve. Se não fosse um daqueles cães de S. Bernardo que os frades do Hospício de Grimsel amestravam para procurar os viandantes perdidos, Cinatti teria perecido. Levado para o Hospício foi socorrido e tratado. Ali permaneceu algum tempo, recuperando as forças e depois desenhando e pintando, com grande aprazimento dos frades, a quem ofereceu essas obras...»; Cfr. Idem, pp. 76-77. A testemunhar a veracidade desta história existe no espólio da família Keil do Amaral um desenho original de Cinatti legendado: *Ospizio dei Gormisel - 81,00 pied al di sopra mare*.

O país que o acolheu vivia ainda a turbulência do rescaldo de uma guerra civil de dois anos. Momentos de grande instabilidade política sobrevieram à euforia da vitória do partido liberal em 1834. A morte súbita de D. Pedro IV dera prematuramente a coroa a D. Maria II, jovem «estrangeirada»⁵ que contava então apenas 15 anos. Casada em 1835 e logo viúva, a Rainha esperava a vinda do seu segundo marido, o príncipe de Saxe-Coburgo-Gotha. D. Fernando, «personalidade-chave da cultura artística portuguesa do romantismo»⁶, chegou a Lisboa exactamente no mesmo ano em que Cinatti, mas a 8 de Abril. A coincidência temporal da vinda do príncipe alemão e do arquitecto italiano contribui para iluminar, no panorama da cultura portuguesa de oitocentos, a sincronia entre a consolidação do regime liberal e o processo de instauração do romantismo, nesta segunda metade dos anos 30⁷. Numa breve análise dos acontecimentos de 1836, facilmente se detectam outros sinais indicativos da nova época que, com maior ou menor consistência, o triunfo do Liberalismo e o desenvolvimento da sociedade burguesa consolidavam. Os seus mais conscientes promotores vinham, sem dúvida, do universo das letras. Almeida Garrett e Alexandre Herculano foram, na cultura nacional, os geradores da consciência romântica na sua expressão mais elevada.

Desde 1834, com a revalidação dos princípios da revolução de 1820, ainda que atenuados pela moderação da Carta, as novas estruturas liberalistas definitivamente estabelecidas em Portugal com a subida ao trono de D. Maria II, apelavam a um esforço «civilizador», como lhe ditavam as suas raízes iluministas. Suplantando a «fraternidade» e a «igualdade» de inspiração jacobinas, embora com elas mantivesse uma estreita relação, a «instrução pública» era assumida como uma das tarefas primaciais da monarquia constitucional⁸. Disso beneficiaria a curto prazo, não sem alguma ambiguidade, o ensino das artes, da música, da dança e do teatro.

Ao tomar o poder em 1836, o governo setembrista concentrou parte das suas energias na reforma do sector educativo. No domínio do ensino artístico, as directrizes ditadas apenas três semanas após a tomado do poder por Passos Manuel, davam corpo a uma série de intenções anunciadas anterior-

⁵ Oliveira MARTINS, *Portugal Contemporâneo*, 10ª ed., vol.2, 1996, p.63.

⁶ J.-A. FRANÇA, *O Romantismo em Portugal*, 2º vol., 1974, p. 481.

⁷ «1835 (ou 1834), *pax liberalis*, é uma data indiscutível: marca o começo do processo romântico nacional (...); in Idem, 1º vol., p. 10.

⁸ Ver Luís Reis TORGAL, «A instrução pública» in *História de Portugal*, vol. 5, 1993, pp.609-651.

mente pelos protagonistas da revolução liberal de 20⁹, que se haviam insinuado logo em 1834. Ao primeiro governo de D. Pedro IV coubera a decisão de formar uma comissão para o estudo de uma *Reforma Geral dos Estudos do Reino*, a qual Almeida Garrett foi, desde logo, chamado a secretariar¹⁰. A ideia da instituição de Academias de Pintura, Escultura e Architectura prevista no âmbito dessa reforma não concretizada, foi retomada em Fevereiro de 1835 pelo ministro do Reino do governo do duque de Saldanha, Agostinho José Freire. A precipitação dos acontecimentos políticos determinou, porém, que coubesse a Passos de Manuel publicação dos decretos fundadores das Academias de Belas Artes de Lisboa (25 de Outubro) e do Porto (22 de Novembro), fechando, já num contexto romântico, um processo que há muito se anunciava. Apesar do amargo fim do ministro cartista¹¹, os princípios aprovados para a fundação das duas instituições votadas ao ensino artístico não renegavam nenhuma das intenções propostas em 1835, limitando-se a traduzi-las com pequenos ajustes. A ideologia liberal que as fundamentava e os meios disponibilizados, ou disponíveis, eram afinal os mesmos¹².

Na capital, a Academia condenada ao edifício do recentemente extinto convento de S. Francisco da Cidade, local onde se havia reunido o espólio artístico recolhido das múltiplas instituições monásticas votadas ao abandono e ao saque após a publicação do decreto de António Augusto de Aguiar, em 1834, foi castrada na sua génese pela inexistência de um corpo docente apto a servi-la. A larga maioria dos professores seria ainda recrutado na Ajuda, com excepção do pintor António Manuel da

⁹ A ideia da instituição de um centro de ensino das Belas Artes foi, pela primeira vez, apresentada às cortes por um lente de Coimbra, Trigo de Aragão Mourato. Sobre a criação do *Liceo e do Atheneo das Bellas Artes* (do qual Sequeira seria nomeado presidente perpétuo do conselho de direcção) ver J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3^a ed., vol. 1, 1991, pp. 205-208. Este autor chama particular atenção para a actualidade dos estatutos do *Atheneo*, que «previam uma instrução regular, aberta ao sexo feminino (com certos cuidados na admissão, porém, e em estudos separados), e gratuita para quem tivesse falta de meios: cinco aulas de modelo vivo (que seria também feminino), de estátua e de architectura (com estudo de perspectiva e de geometria prática), e de “exemplares de história natural”, numa abertura para a paisagem e para a natureza-morta, constituíam o curso de desenho, ao qual se juntava o ensino de pintura, escultura e architectura». A este programa pedagógico aliava-se a atribuição de bolsas de estudo para Roma e Paris e a organização regular de concursos e exposições. A Vilafrancada impossibilitou a concretização imediata destes ideais, irremediavelmente perdidos apesar dos esforços movidos a partir da entrada em vigor da Carta, em 1826. A Academia de S. Miguel, criada no contexto absolutista, nas obras da Ajuda, foi um episódio sem história no ensino das artes do país.

¹⁰ J.-A. FRANÇA vê nele, porém, a verdadeira «alma desta comissão»; in *op cit*, 1^o vol., 1974, p. 143.

¹¹ Agostinho José Freire foi assassinado na sequência do golpe palaciano anti-Setembrista, «Belenzada»; cfr. Oliveira MARTINS, *op cit*, 10^a ed., 2^o vol., 1996, pp. 67-68.

¹² «Do diploma de Agostinho José Freire passaram ao decreto de Passos Manuel as ideias básicas da Academia - e logo o seu propósito iluminista. “O fim de promover a civilização geral dos Portugueses, difundir por todas as classes o gosto do belo, e proporcionar meios de melhoramento aos officios e artes fabris pela elegância das formas e seus artefactos” (...); J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3^a ed., vol. 1, 1991, p. 219. Ver também, do mesmo autor, «O Setembrismo no ensino das artes e do teatro», in *O Liberalismo na Península Ibérica na primeira metade do século XIX*, 2^o vol., 1981, pp. 197-202.

Fonseca, enriquecido pela experiência de oito anos de permanência em Roma. O neoclassicismo do programa do palácio real, há muito reduzido aos limites possíveis da criação nacional¹³, informava a todos os níveis o programa do ensino, que assim descoloria o esforço do investimento. No Porto a situação seria equivalente.

Todavia, sob o ponto de vista da actividade arquitectónica, o que mais importa destacar, à data da chegada de Giuseppe Cinatti, é a persistência da mais completa paralisia. As contingências políticas a que o país esteve sujeito desde o período das Invasões Francesas até ao eclodir da guerra entre absolutistas e liberais, não poderia ter favorecido o investimento construtivo. Com as finanças esgotadas, mau grado os intentos da desamortização, a grande obra da Ajuda paralisou a um terço do seu projecto original¹⁴, enquanto a necessidade de instalação dos serviços públicos era ultrapassada pela adaptação das fábricas conventuais desocupadas. Tanto quanto a Academia de Belas Artes, o palácio das cortes, alma do constitucionalismo, teve de adaptar-se ao edifício de S. Bento da Saúde, após algumas obras de remodelação. Só o desenvolvimento da economia capitalista proporcionaria, em breve, uma alteração da situação, cimentando condições básicas ao lançamento da iniciativa privada, num contexto em que Cinatti teria já um papel fundamental a desempenhar.

Intimamente ligada à acção do primeiro poeta do romantismo português¹⁵ esteve a reforma do ensino das artes dramáticas com a criação do Conservatório Nacional. Tanto quanto as Academias de Belas Artes ou a reforma do ensino básico e secundário e as primeiras tentativas de criação de escolas de ensino politécnico, o teatro merecia plena atenção, também ele tomado como agente de «civilização» e escola de «bom gosto». Desde 1834 a companhia francesa trazida pelo empresário Emílio Doux, animava o teatro da rua dos Condes. Mas o que o programa setembrista procurava era a revitalização do teatro português.

¹³ «A arte portuguesa até meados do século dependeu daquilo que fizeram (e ensinaram) as equipas da Ajuda - que por seu lado continuaram, com nova mas já epigonal dosagem romana, a tradição portuguesa bastarda de Setecentos. De Vieira Lusitano a Pedro Alexandrino, a Cyrillo, a Fuschini e a Joaquim Rafael (...) corre uma linha que se degrada e desactualiza. Na escultura os continuadores de Giusti ou de Machado de Castro encadeiam-se bem num João José de Aguiar, que nem sempre acusa a vantagem de ter aprendido em Roma com Canova.»; J.-A. FRANÇA, *op cit.* 3ª ed., vol. 1, p. 108.

¹⁴ Sobre o processo de construção do palácio da Ajuda, obra dos arquitectos Fabri e Costa e Silva, ver J.-A. FRANÇA, *op cit.* 3ª ed., vol.1, 1991, pp. 96-108.

¹⁵ Durante o seu exílio em França, no Inverno de 1824-1825, Garrett compôs o poema *Camões*.

Em 1835, o ministro Agostinho José Freire concretizara a criação do Conservatório de Música, então entregue à direcção de Domingos Bomtempo. O de Artes Dramáticas teve de esperar por Passos Manuel, para nascer em Novembro de 1836. Fora totalmente architectado por Garrett que assim encarnava pragmaticamente o papel de «educador» da nação¹⁶. A criação desta academia devotada à arte da representação, mais inovadora do que o instituto musical que absorveu, a quem se descobrem antecedentes¹⁷, foi, desde o primeiro momento, parte integrante de uma reforma global da gestão do teatro nacional. Esta compreendia, não só a criação de um órgão de governo a ela relativo, a Inspeção Geral dos Teatros, que Garrett viria a dirigir até 1841, mas também a fundação de um novo espaço de encenação que viria a ser o Teatro Nacional de D. Maria II¹⁸. A revolução teatral era substanciada, ainda, pela própria produção de Garrett como dramaturgo¹⁹.

Ao contrário de Almeida Garrett, em quem os Setembristas encontraram um brilhante colaborador, Alexandre Herculano representou, durante estes anos, a oposição cartista. Em 1836, exonerou-se do cargo público que lhe fora confiado, como bibliotecário responsável, em Coimbra, pela «arrecadação da opulenta Livraria de Santa Cruz». Nesse ano veio, também ele, para Lisboa. Aqui publicou já a primeira parte da *Voz do Profeta*, opúsculo «em prosa cadenciada, em pequenos períodos imitando a linguagem bíblica, mas modelados sobre os escritos revolucionários de Laménais, *Palavras de um Crente* (...)»²⁰. Em 1837 foi-lhe entregue a direcção da revista lançada pela «Sociedade Promotora de Conhecimentos Úteis»: *O Panorama*. Neste periódico semanal de formato enciclopédico, Herculano deixou transparecer toda a sua indignação perante a abolição da Carta, escrevendo, nesse contexto, alguns dos artigos críticos mais significativos produzidos na época, bem como as suas primei-

¹⁶ «O intelectual romântico, na linha de desenvolvimento de uma posição que vinha já do século XVIII, sentiu-se participante de uma “república das letras” constituída por todos aqueles que, tendo ascendido por mérito (e não por nascimento ou riqueza) ao papel de mediadores da verdade, deviam irradiá-la, tendo em vista reformar a “alma nacional”. Por isso, todo o intelectual romântico, principalmente na primeira fase do romantismo, assumiu-se, também, como um educador, e defendeu que só uma profunda revolução cultural poderia ajudar à construção de uma nova sociedade (...)»; Fernando CATROGA, «Romantismo, literatura e história» in *História de Portugal*, op cit. vol. 5, 1993, p. 545.

¹⁷ O seminário da Patriarcal que William BECKFORD tanto gostava de visitar; cfr. *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*, 3ª ed., 1988.

¹⁸ «(...) outra diligência se jogava radicalmente nestas iniciativas no domínio teatral: a edificação de um verdadeiro teatro de prosa, equiparável à ópera de S. Carlos, construção nobre, em contraste com os pardieiros existentes na Rua dos Condes ou da Alegria, ainda resultantes da improvisação de depois do Terramoto.»; J.-A. FRANÇA, «O setembrismo no ensino das artes e do teatro» in op cit., 2º vol., 1981, p. 202.

¹⁹ Com o seu *Auto de Gil Vicente*, publicado em 1838, Garrett estabelecia o «ponto de partida do renovamento romântico», também ao nível da dramaturgia nacional; J.-A. FRANÇA, op cit., 2º vol., 1974, p. 399.

²⁰ Teófilo BRAGA, *História do Romantismo em Portugal*, 1880, p. 285. O autor acrescenta ainda: «A chamada Revolução de Setembro produziu em Herculano um desalento moral, e pela primeira vez descreu dos destinos da pátria; este estado sentimental é só o que se acha na *Voz do Profeta* e nada mais. A prosa bíblica fez impressão sobre os conservadores Cartistas, e o nome de Herculano repetia-se; veio então para Lisboa em fins de 1836.».

ras novelas históricas²¹. Nos textos publicados em *O Panorama*, Teófilo Braga descobre os alicerces do «extraordinário poder espiritual que exerceu inconscientemente sobre a nação portuguesa»²².

Pode talvez considerar-se que, se acção política de Garrett nos aponta o lado mais fecundo das opções tomadas no quadro político dos anos imediatos ao fim da guerra civil, Herculano revela-nos, pelo contrário, o seu lado mais obscuro. A questão patrimonial justificava plenamente as suas diatribes. A extinção das ordens religiosas em 1834, por decreto assinado ainda por D. Pedro IV, no contexto geral da desamortização, condenara os bens nacionais às contingências da venda em hasta pública, ou pior, do saque e das mutilações. Contra «o espírito destruidor desta geração que ora vive», Herculano, com eloquência profética, a que já recorrera antes, lançou, em 1838, o seu brado «a favor dos monumentos da história, da arte e da glória nacional que todos os dias vemos desabar em ruínas»²³. Com génio de criação literária, denunciou os efeitos devastadores das acções vandálicas do seu tempo sobre a herança monumental das épocas passadas, apelando à sua salvaguarda. Nisso a cultura romântica portuguesa deve-lhe um esforço pioneiro²⁴, ao qual, em breve, se aliaria Almeida Garrett²⁵. Ao percorrer o país motivado pela recolha e salvaguarda das tradições do cancioneiro popular, em 1843, o poeta escreveu um relato da sua viagem, já isento do optimismo que pautara a sua acção no final dos anos 30. Num contexto de crítica à sociedade burguesa, Garrett denunciaria os atentados lesa património que anotara no percurso que o conduziu ao vale de Santarém²⁶.

A valorização patrimonial de Herculano esteve, evidentemente, muito distante do interesse de colecionismo e antiquariato detectável a partir de finais do século XVIII, naturalmente afecto ao património móvel²⁷. Mas não só. Nos seus textos de 1837 e 1838 sobressai a consciência contemporânea

²¹ Em 1838 publica *O Castelo de Faria* e, no ano imediato, o famoso conto *A Abóbada*.

²² In Idem, p. 287.

²³ Alexandre HERCULANO, «Monumentos (I)» in *O Panorama*. - N. 69 (1838). A sequência de textos publicados por Herculano nesta revista sobre a questão do património foram mais tarde reunidos, como é do domínio comum, nos *Opúsculos* com o título genérico «Monumentos Pátrios».

²⁴ Ver David Mourão FERREIRA, *Alexandre Herculano e a valorização do património cultural português*, 1977.

²⁵ Para além da acção dos dois nomes maiores da cultura romântica portuguesa é forçoso citar a acção de homens como o Cardeal Saraiva e o próprio rei D. Fernando II. Saliente-se porém o trabalho pioneiro de Luís Mouzinho de Albuquerque responsável, no mosteiro da Batalha, pela primeira intervenção de restauro monumental no país de acordo com critérios precocemente sustentados pela preocupação «científica» de reintegração do edifício na unidade do seu estilo original, iniciada em 1840; ver Luís Mouzinho de ALBUQUERQUE, *Memória Inédita acerca do edifício monumental da Batalha*, 1854.

²⁶ O romance *Viagens na minha terra* foi originalmente publicado na *Revista Universal Lisbonense*, dirigida por António Feliciano de Castilho, entre Agosto e Dezembro de 1843. A continuidade da edição foi então quebrada, voltando a retomar-se já em Junho 1845, prosseguindo então até Dezembro de 1846.

²⁷ Patente por exemplo na recolha de *antiguidades* levada a cabo por Frei Manuel do Cenáculo.

da importância da preservação dos monumentos arquitectónicos enquanto testemunhos capazes de iluminar, na sua essência cultural e estética, o devir histórico da nação. Este conceito de «monumento/documento», investia o património construído de uma qualidade instrutiva, em moldes que exigiam a sua reabilitação no âmbito do primado civilizador assumido pelo Liberalismo, fortalecendo consequentemente a noção de responsabilidade civil na sua conservação²⁸.

Ao conjunto destes ideais Herculano aliava o fervor nacionalista da sua sensibilidade romântica, que o induziu igualmente a batalhar contra o «preconceito de que em arte só o grego e o romano é belo». Assim o afirmava num artigo significativamente intitulado «A Architectura Gótica» no número inaugural de *O Panorama*. Alexandre Herculano, «medievalista por vocação romântica e por opção ideológica»²⁹, demonstra aí, tal como anunciara em 1835, a ruptura consumada com o fundamento da estética clássica, ou seja, da arte como imitação da natureza. Repudia a *mimesis* aristotélica a favor de um idealismo herdado de Platão, enriquecido com leituras de Kant e dos filósofos do primeiro romantismo alemão³⁰. Nos textos de Schiller, Mme. Staël e, sobretudo, na poesia de Klopstock, Herculano bebe a ideia da essência religiosa da arte que, em 1837, transpareceria no texto onde alertava para o facto de «em o nosso país os monumentos do estilo gótico terem sido assaz desprezados, e até a barbaridade e ignorância lhes tem feito uma guerra cruel».

Sem as hesitações de Garrett, inicialmente solidário com os princípios estéticos do classicismo³¹, Herculano empenhava-se também no combate pela renovação moral da sociedade portuguesa. Tal como Lamartine defendera em França, acreditou que nos fundamentos do cristianismo se descobriam sólidos valores morais adaptados ao contexto sociológico gerado pela derrota definitiva do absolutismo. Na arte gótica redescobriu a pureza da espiritualidade cristã, que valorizou, contrapondo-a à

²⁸ Cfr. Jorge CUSTÓDIO, «De Alexandre Herculano à Carta de Veneza» in *Dar Futuro ao Passado*, 1993, p. 41.

²⁹ J.-A. FRANÇA, «A arte medieval portuguesa na visão de Herculano» in *Alexandre Herculano à luz do nosso tempo: ciclo de conferências*, 1977, p. 49.

³⁰ Alexandre HERCULANO, «Poesia: Imitação-Belo-Unidade» in *Opúsculos*, vol. 5, 1982; texto original publicado no Porto in *Repositório Literário* (1835). Há que fazer algumas reservas quanto ao alcance das referências alemãs de Herculano (como para Garrett). Apesar dos esforços, J.-A. FRANÇA alerta-nos para o facto de que dificilmente penetravam o «caos do *Sturm und Drang*»; in *op cit*, 1º vol., 1974, p. 207.

³¹ Assinale-se que o primeiro poema de Garrett foi consagrado a Catão, o herói romano. Como sintetiza J.-A. FRANÇA: «A visão de Herculano da arte medieval portuguesa integra-se na história da mentalidade romântica nacional - ou, melhor, verifica, isto é controla e torna verdadeira essa mentalidade. Aquilo que nos seus companheiros de geração podia ser moda importada, ou adoptada como nova pele (...), ou que no espírito deles podia revelar hesitações, em sobreposições culturais (e é o caso de Garrett, ora preferindo a arte neoclássica ora a romântica, entre 1821 e 1845, pelo menos), na sua própria mentalidade era um dado adquirido e fundamental, jamais posto em discussão ou reconsiderado.»; in «Arte medieval portuguesa na visão de Herculano» in *op cit*, 1977, p. 49.

racionalidade própria da ideologia neoclássica. Nesse sentido, destacou nas suas formas arquitectónicas «(...) as torres erguidas nos campanários, cujos cimos piramidais pareciam apontar para o céu - as colunas delgadas e subindo a prodigiosa altura, semelhantes ao pensamento que se ergue até ao trono do Senhor (...)»³².

Para Herculano também nestas estruturas se revelava o «génio» nacional, à maneira do *volksgeist* hegeliano, anterior à corrupção e decadência trazidas pelo clericalismo e pela Inquisição joaninos. Assim o haveria de traduzir no conto de grande sucesso escrito em 1839 - *A Abóbada*. Na evidência de que só um arquitecto português (Afonso Domingues) poderia acabar uma obra que era um monumento à própria nacionalidade³³, se pode entroncar, como bem viu José-Augusto França, o desfavor de Herculano em relação à entrega, já no início dos anos 40, da obra do Teatro Nacional de D. Maria II a Fortunato Lodi, italiano, como Cinatti³⁴.

Enquanto no domínio das letras e do pensamento, o romantismo, sentido como triunfo da liberdade de espírito e, sobretudo, de potenciamento de um sentimento nacional³⁵, ganhava terreno, no campo da criação artística, tal como a nova Academia o acarinhava, prolongava-se o espírito neoclássico da Ajuda. O ambiente de criação artística lisboeta era, nesse sentido, tão ambíguo quanto aquele que, em Milão, condicionara a formação de Guiseppe Cinatti, embora por razões bem distintas das que se podiam detectar na capital lisboeta.

A coexistência de duas ordens de pensamento, que desde finais do século XVIII opunham, dialecticamente, o primado clássico à poética romântica, abriu o caminho a uma guerra de teóricos, partidários do gótico versus defensores da herança greco-romana, que teve o seu expoente em França entre 1844 e 1846. Nunca estas dissensões parecem ter perturbado o pacato empirismo do meio artístico nacional. O projecto neoclássico de Lodi para o Teatro de D. Maria II não foi sentido como uma afronta ao gosto pitoresco da Pena promovido por D. Fernando II, que o antecede alguns anos. As críticas ferozes desferidas contra o edifício monumental do Rossio estavam longe de ter qualquer fundamento estético, sendo, pelo contrário, bastante significativo que a primeira grande obra pública

³² Alexandre HERCULANO, «A Arquitectura Gótica» in *O Panorama*. - N.1 (Maio 1837).

³³ A Mosteiro de Santa Maria da Vitória foi fundado por D. João I na sequência da vitória de Aljubarrota.

³⁴ Para o aprofundamento da questão ver J.-A. FRANÇA, «Arte medieval portuguesa na visão de Herculano» in *op cit*, 1977.

³⁵ «Mais do que um lição cívica e cristã, o romantismo português pretendia (...) dar uma lição de nacionalismo»: J.-A. FRANÇA, *op cit*, 1º vol., 1974, p. 205.

do regime liberal fosse simultaneamente um dos exemplares mais importantes da arquitectura neo-clássica da capital. Quanto à coexistência dos dois léxicos arquitectónicos distintos, o senso comum parecia ter-se encarregado de fazer a distinção entre os espaços a que melhor se adequavam: o primeiro urbano, o segundo recolhido em Sintra, local de veraneio por excelência. Nesta ténue separação repousava o primado «conciliatório» detectável na cultura artística nacional. Embora seja forçoso admitir que essa postura resulta, não de um esforço activo de entendimento, mas antes de um conformismo passivo, é bom reter as palavras de Argan, hábil na demonstração de como a ideologia (transformada tantas vezes em expressão política concreta, como no período napoleónico), ao ocupar na criação artística o lugar anteriormente reservado «ao princípio metafísico da natureza-revelação, tanto na arte neoclássica como na romântica, mostra(r) que ambas, apesar da aparente divergência, pertencem ao mesmo ciclo de pensamento»³⁶.

Isento de qualquer proposta teórica sobre a matéria, o núcleo artístico português deixaria os textos de Herculano quedarem-se sem resposta. Ninguém na Academia a poderia assegurar, pela fragilidade que é forçoso reconhecer nas opções (?) estéticas do seu corpo docente e discente. A própria reivindicação assumida por um núcleo de jovens pintores que, em 1844, perturbou a tranquilidade do quotidiano da Academia de Belas Artes, exigindo a reforma do sistema de ensino e, principalmente, a possibilidade de encetar um paisagismo *sur le motif*, em detrimento dos hábitos «copistas» a que eram submetidos, não teve foros revolucionários³⁷.

Em 1839 D. Fernando II deu início à obra da Pena dentro de um gosto revivalista e eclético, que só um amador de arquitectura alemão, o barão Von Eschwege poderia ter ajudado a consumir. As suas estruturas arquitectónicas, pensadas de modo a preservar a pré-existência do convento jerónimo manuelino, aliadas ao efeito da sua integração paisagística, remetem este palácio para um contexto de criação excepcional, que vinha reforçar a exaltação de Sintra como estandarte do romantismo nacional. Em Lisboa, à data do seu desembarque, ninguém poderia imaginar o papel preponderante que a história reservara ao rei consorte recém chegado, como agente catalizador da cultura romântica na-

³⁶ Giulio Carlo ARGAN, *Arte Moderna*, 1992, p. 12.

³⁷ Cfr. J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., vol. 1, 1991, pp. 258-259. Daí que o autor seja levado a afirmar: «Falar de romantismo apresenta (...) um certo risco: nenhum movimento ordenado numa consciência comum, e menos ainda um programa se organizam diante dos nossos olhos. Esforços isolados e desconexos, protestos antiacadémicos contra uma Academia saída de desejos mal servidos mas igualmente românticos (...)» (p. 259).

cional nas suas múltiplas vertentes³⁸. Muito menos se poderia supor a relevância da contribuição do jovem cenógrafo escriturado para o Real Teatro de S. Carlos.

1.2. Anos de formação.

No meio artístico de Milão Cinatti colheu as raízes fundamentais da sua formação. Estritamente italiana ela seria, também, formalmente clássica. Em Itália, como demonstra Luciano Patetta, a polémica dos revivalismos desconheceu um enraizamento arquitectónico por via do domínio incontestado da cultura clássica³⁹, que num primeiro momento só os literatos ousaram contrariar⁴⁰. A ortodoxia do neoclassicismo transalpino foi, durante toda a primeira metade do século XIX, incorrumpível, mesmo no núcleo lombardo, mais permeável à influências *tedescas* e francesas. Milão era *la cittadella del neoclassico*⁴¹, defendida das apologias da arquitectura medieval, estranha à cultura nacional, nas trincheiras da Academia de Brera e da *Comissione d'ornato*⁴².

Na cidade existia, porém, o mais importante monumento gótico de toda a Itália: a *Duomo*. Apesar do seu impacto urbanístico o imenso edifício, mal amado, permanecera incompleto, mesmo depois de alguns acrescentos clássicos, até que, sob o domínio napoleónico se decidiu investir no seu acabamento. A forma definitiva dada à fachada da catedral é obra do arquitecto neoclássico Carlo Ama-

³⁸ D. Fernando II distinguiu-se também como coleccionador e mecenas, tendo contribuído para o enraizamento de novos hábitos de sociabilidade, como o da frequência do Passeio Público. Também ele se empenhou na defesa do património monumental; Sobre o seu papel na política e na cultura nacionais ver José TEIXEIRA, *D. Fernando II: rei-artista artista-rei*, 1986.

³⁹ Luciano PATETTA, *L'architettura dell'Ecclettismo: fonti, teorie, modelli 1750-1900*, 1975, p. 260. O autor defende que o medievalismo patente em algumas manifestações efémeras, jamais ultrapassou a condição de fenómeno marginal de importação estrangeira. A cultura romântica italiana, apesar da breve aparição de uma tendência neo-românica entre 1840 e 1860, sustentada por motivos ideológicos durante a guerra da Independência, elegeu, naturalmente, o neo-renascimento como «estilo nacional».

⁴⁰ Reunidos em torno da publicação do bisemanário literário *Il Conciliatore*, um núcleo de poetas, em que se destaca Silvio Pellico e Manzoni abriam uma via de pensamento «neocatolicista», com paralelo na obra de Chateaubriand, que impunha o reconhecimento das virtudes medievais. Tal como Herculano defendeu em Portugal, o romantismo nas letras italianas repudiou as regras da retórica clássica a favor de uma expressão poética livre, moral, popular e nacional, coerente com o momento de preparação do *Risorgimento*.

⁴¹ Paolo MEZZANOTTI e Giacomo BASCAPE, *Milano nell'arte e nella storia*, 1968, p. 81. Luciano PATETTA defende mesmo que os arquitectos neoclássicos italianos, influenciados até à geração activa na época da restauração pela obra tutelar de Giuseppe Piermarini (1734-1808), são muito mais ortodoxos do que os franceses, alemães e, sobretudo, os ingleses seus contemporâneos. Neles se descobre o mais absoluto ostracismo em relação ao gótico e a qualquer forma de recuperação de um léxico fantástico ou exótico; cfr. *op cit*, 1975, pp. 262-263.

⁴² Esta comissão de cinco membros, criada em 1807 pela administração napoleónica, era responsável pela apreciação de todos os projectos arquitectónicos destinados à cidade, substituindo o antigo cargo de *Architetto di Stato*.

ti⁴³. Nela se cumpriu, entre 1806 e 1813, o projecto revivalista que delinear a e cujas obras dirigiu. A contradição entre domínios arquitectónicos não abalou as convicções classicistas do arquitecto, que até 1843 desenvolveu na cidade uma actividade sempre pautada pelos rigores estéticos privilegiados pela Academia⁴⁴. Amati personifica, todavia, uma postura paradigmática das possibilidades de um entendimento paralelo de duas opções estéticas que, em princípio, se excluíam mutuamente. Há que assumir o paradoxo de o sentido clássico primacial da sua obra arquitectónica não o impedir de olhar de forma consciente o modelo de arquitectura gótica que lhe foi dado completar.

Da sua intervenção na catedral milanesa resultou um conjunto de publicações que testemunham não só a sua atenção para com a rectidão do gótico, mas também a preocupação que presidiu às obras de complemento do edificio de harmonizar a convivência das novas partes neogóticas com as estruturas pré-existentes⁴⁵. Neste sentido, Patetta descobre na obra de Carlo Amati os primeiros fermentos românticos da cultura arquitectónica milanesa. Esta ideia é ainda fundamentada quer pela abertura assumida na sua actividade como docente na Academia de Brera, em relação à possibilidade dos seus alunos trabalharem formas recuperadas da arquitectura medieval⁴⁶, quer pelo gosto revivalista e pitoresco detectável em alguns edificios de menor peso da sua obra construída⁴⁷. A postura «conciliatória» assumida por Amati em Milão, teve exemplos mais tardios em outras obras do romantismo italiano, dentre os quais se destaca o carácter excepcional dos episódios medievalistas protagonizados por Giuseppe Jappelli em Pádua⁴⁸. Mas só com a chegada de Camilo Boito à cena

⁴³ Carlo Amati (1776-1852) foi professor na Academia de Brera e membro da Comissão de Ornato. A sua formação esteve associada ao arquitecto Luigi Cagnola (1762-1833) cuja obra, ligada nos primeiros anos à região de Veneza, denuncia a lição de Palladio.

⁴⁴ Obra final da vida de Amati foi a igreja de S. Carlo a Corso em Milão, construída entre 1839 e 1842. Emblemática do final do ciclo classicista milanes, nela sobressai, incontestado, todo o rigor da sua formação neoclássica; cfr. Robin MIDDLETON e David WATKIN, *Architecture du XIXe siècle*, 1993, p. 298.

⁴⁵ Cfr. Luciano PATETTA, *op cit.*, 1975, p. 263. Amati publicou em 1809 *Il Duomo di Milano*, seguindo-se em 1821 a obra *Antichità di Milano*. Pouco mais tarde, em 1825, o arquitecto dava à estampa *Memoria sullo stato dell'Architettura Civile nel Medio Evo*, que Patetta considerou «la prima e più equilibrata rivalutazione dell'architettura di tale periodo storico comparsa in Italia» (p. 264).

⁴⁶ Patetta refere sobre a docência de Carlo Amati em Brera: «Classicista convinto, ed anche autoritario, egli subisce, comunque, l'influenza delle nuove idee e la pressione degli intellettuali più giovani, arrivando negli ultimi anni d'insegnamento a proporre agli allievi temi che permettevano l'impiego dello stile gotico»; in Idem, p. 264.

⁴⁷ Em 1815 Amati construiu na villa Durini (Monza) um torreão central coroado de merlões evocativo da memória do castelo medieval que aí existira. Formas pitorescas se descobrem igualmente em alguns pavilhões que delineou para jardins. Ao detectar a existência de outros exemplares desta tendência pitoresca aliada à construção de jardins «à igreja» Patetta chama, porém, à atenção para o facto de, em Itália, nenhum autor considerar a edificação de pavilhões ou templos como parte da disciplina arquitectónica; cfr. Idem, p. 261.

⁴⁸ Entre as quais se destaca o famoso *Pedrocchino*, acrescento neogótico adorado por Jappelli ao café *Pedrocchi*, em 1837, depois de uma viagem a Inglaterra. O edificio principal saíra do seu risco em 1826, desenhado num cânone que combinava citações da arquitectura grega e egípcia. Giuseppe Jappelli (1783-1852), veneziano, fora discípulo de Gian-

arquitectónica italiana o interesse pela arte da construção medieval alcançaria um sentido estruturante digno de referência, com profundas consequências detectáveis a partir dos anos 50, especialmente em Milão, cidade onde concentrou a sua actividade.

No estudo que dedica ao fenómeno dos medievalismos em Itália, Patetta, denunciando sempre a sua incidência restritiva, e mesmo rara, ao longo da primeira metade de oitocentos, chama todavia a atenção para o fenómeno de importação da poética do pitoresco, na difusão «aristocratizada» de um gosto pelos «jardins ingleses» e das ruínas. Eleitas não foram somente as ruínas clássicas, tema preferencial do *vedutismo* de Piranesi, mas também as de sabor medieval, «à inglesa». O exemplo das ruínas construídas no parque da *Villa Cusani* em Desio foi bastante divulgado em toda a Itália, sobretudo após a publicação de alguns *trattatelli* dedicados à arte da jardinagem⁴⁹.

Nenhuma destas circunstâncias impede que se considere que o revivalismo medieval em Itália não ultrapassou na arquitectura os limites de uma total marginalidade, embora corrosiva, ao longo de toda a primeira metade de oitocentos. Mesmo as experiências de teor efémero ou decorativo encontradas jamais superaram uma qualidade superficial e epidérmica. A valorização da herança de Piermarini, expressa na preponderância de um gosto de austeridade geométrica na composição das fachadas, trouxe à arquitectura milanesa uma consistente homogeneidade⁵⁰. Um meio houve, todavia, em que o gosto pela Idade Média assumiu um sentido mais consistente e uma presença mais assídua. Ligada à actividade de Alessandro Sanquirico⁵¹, a cenografia desenvolveu-se em Milão como domínio preferencial da experimentação de um léxico formal medievalista para os arquitectos, agindo activamente como meio de difusão desse gosto entre o público do *Scala*⁵².

nantonio Selva (1754-1819). A sua obra é predominantemente neoclássica; cfr. Robin MIDDLETON e David WATKIN, *op cit*, 1993, pp.281-282.

⁴⁹ Luciano PATETTA cita, entre outras, a obra de Ercole Silva, publicada em 1801 com o título *Dell'arte dei giardini inglese*; cfr. *op cit*, 1875, p. 261.

⁵⁰ Cfr. Robin MIDDLETON e David WATKIN, *op cit*, 1993, p. 296.

⁵¹ Alessandro Sanquirico (1780-1849), foi responsável pela redecoração do *Scala de Milão* em 1830; cfr. Henry Russel HITCHCOCK, *Arquitectura de los siglos XIX e XX*, 2ª ed., 1985, p. 99.

⁵² Cfr. Paolo MEZZANOTTI e Giacomo BASCAPE, *op cit*, 1968, p. 81. Os autores chamam a atenção para a importância da publicação, em 1819, da obra *Reccolta di scene teatrali dei più celebri pittore scenici*, em cujas ilustrações se encontram exemplos afectos às formas do gótico lombardo. Alessandro Sanquirico (1780-1849) inspirou a maioria das cenas pintadas para o *Teatro alla Scala* no gótico «fantástico» das ilustrações de castelos e catedrais em ruínas. Os autores salientam ainda a coincidência, na maioria dos profissionais activos em Milão, entre a prática arquitectónica e cenográfica.

Refira-se, por último, a presença em Milão, do pintor, decorador e arquitecto Pelagio Pelagi, activo na cidade desde 1815, também enquanto docente. A decoração de interiores em Milão estivera até então dominada pela figura de Giocondo Albertoli, notabilizado pelos trabalhos desenvolvidos no *Palazzo Ducal*, edificado por Piermarini ainda em finais do século XVIII⁵³. Pelagi, mais jovem, distinguiu-se sobretudo pela construção da «torre gótica» do parque de Desio, uma «curiosa invenção arquitectónica» que fingia as ruínas de uma abadia a partir da combinação de elementos neogóticos e autênticos fragmentos medievais. A sua obra será do agrado da corte de Turim para onde seria chamado em 1832 a fim de desempenhar o cargo de «ispettore delle scuole di Arte e pittore e architetto dei palazzi reali»⁵⁴.

O teor classicista da formação académica de Giuseppe Cinatti, que veremos denunciar-se ao longo da sua obra futura, garantido pela vivência milanese do jovem estudante de arquitectura, não poderia ter sido alheio aos fermentos românticos que, timidamente, se desenvolviam um pouco por toda a Itália e, de forma particular, em Milão. Ao reportarmo-nos à época em que Cinatti frequentou a Academia milanese, sobre a qual não foi possível apurar nenhum dado concreto, mas que deverá situar-se entre o final da década de 20 e o início da seguinte, os nomes dos mestres a destacar são, evidentemente, o de Carlo Amati, sem dúvida uma das figuras mais carismáticas da cultura arquitectónica lombarda, e de Pelagio Pelagi.

Não menos significativa deverá ter sido a influência do meio em onde seu pai exercia a sua actividade enquanto pintor decorativo. Artista de segunda linha, Luigi Cinatti⁵⁵ terá por certo trabalhado sob a orientação de Albertoli, que, depois de uma longa colaboração com Piermarini, monopolizava, ainda nos primeiros anos de oitocentos, todos os trabalhos ornamentais dos interiores milaneses. A grande obra decorativa que marcou a entrada nos anos 30 foi, contudo, a remodelação do *Scala*, dirigida por Alessandro Sanquirico. Figura tutelar da escola de cenografia milanese, Sanquirico deverá igualmente ser considerado como uma influência significativa na formação do jovem Cinatti.

⁵³ Giocondo Albertoli (1742-1839) teve ainda uma fecunda acção como professor na Academia milanese.

⁵⁴ Cfr. Luciano PATETTA, *op cit.*, 1975, p. 268. Entre 1815 e 1832 Pelagi (1775-1860) esteve activo em Milão, também como professor da Academia de Brera. Já na corte turinense edificou, a partir de 1839, a *villa* neogótica *La Margheria*. Verifica-se, assim, curiosamente, que o acentuar da atenção italiana para com a estética da arquitectura medieval, com arquitectos como Pelagi ou Jappelli, foi um fenómeno contemporaneo à construção, em Portugal, do palácio da Pena.

⁵⁵ Luigi Cinatti esteve activo pelo menos até 1839, ano em que numa carta a seu filho dá notícia de lhe ter sido efectuado um importante pagamento por serviços prestados em França; BN, E.4, Cx.89, pasta 16: Carta para Giuseppe Cinatti, Turim, 6 de Out. 1839.

A conjugação de todos estes factores implica que se reconheça que, à data da sua chegada a Lisboa, o jovem italiano trazia já formados os dois traços mais característicos da sua personalidade artística futura: uma sensibilidade romântica pronta a desenvolver-se, aliada a uma sólida formação clássica no domínio da arquitectura que será, como veremos, forçoso atribuir-lhe.

É improvável que, como pretende F. Keil do Amaral⁵⁶, Giuseppe Cinatti tivesse estudado cenografia em Lyon, cidade onde primeiro se instala após a sua fuga de Itália. Jaime Batalha Reis, insinuando embora o carácter secundário que a pintura cenográfica tivera no âmbito da sua preparação artística, afirmava expressamente, logo em 1879, que o artista italiano fora para Lyon já como cenógrafo⁵⁷. Milão era à data, não só o grande centro difusor de todas as novidades musicais, como o era também, no domínio da cenografia, sobretudo por via da acção de Sanquirico, um digno sucessor da escola bolonhesa dos Bibiena. Pouco natural seria, por conseguinte, que Cinatti, filho de um pintor decorativo como era, procurasse as bases desta arte, tão desenvolvida na sua cidade de adopção, no sul de França. Aí deverá todavia ter aprofundado, na prática quotidiana, os seus conhecimentos. A prestação de Cinatti como cenógrafo em Lyon, profissão que o traz para Lisboa, adequa-se, ainda, à rede de migração, difundida por toda a Europa, de artistas italianos ligados ao *bel-canto*. No contexto específico da sua saída forçada de Milão, foi certamente mais fácil encontrar na cenografia uma forma de subsistência, apoiando-se nas «colónias» italianas, firmadas nas proximidades de cada teatro de ópera, como a que, em breve, encontraria em Lisboa.

A relativa parcimónia com que ambos os biógrafos referem a formação cenográfica de Cinatti tem uma carga intencional que visa reforçar a especificidade da sua ligação à arquitectura⁵⁸. Refira-se porém que a arte italiana parece, desde sempre, caracterizar-se por uma grande fluidez entre diversos campos da criação artística, sendo ainda muito frequente ao longo de todo o século XIX verificar-se o predomínio de uma certa polivalência, que, *a priori*, em nada ensombra as qualidades de um arquitecto.

⁵⁶ In *op cit*, 1970, p. 78.

⁵⁷ Escreve: «Foi só quando pensou sair de Itália por motivos políticos, que se dedicou à cenografia, e que como cenógrafo, partiu para Lião.»; in *op cit*, 1879, p. 123.

⁵⁸ Recordemos que laços familiares ligam ambos os autores a Giuseppe Cinatti, tal como ambos os textos são posteriores à derrocada da «torre dos Jerónimos» em Dezembro de 1878. A família Keil do Amaral descende directamente do arquitecto italiano por via do casamento da sua filha mais nova, Cleyde Cinatti com o pintor e compositor Alfredo Keil.

Uma formação mais vocacionada para a disciplina cenográfica teve, pelo contrário, Achille Rambois. As notícias biográficas que nos chegam sobre aquele que viria a ser o companheiro de todo o percurso profissional de Giuseppe Cinatti, apresentam-no como milanês e discípulo de Sanquirico. Com frequência reconhecida do célebre *Pateo*, a Academia Cenográfica de Milão⁵⁹, Rambois distingue-se forçosamente, pela solidez da sua formação, do seu parceiro futuro, dotado mas amador. No *Teatro alla Scala*, fez a sua estreia, sendo imediatamente escriturado, como auxiliar do cenógrafo Giovanni Boucher⁶⁰, pela empresa do Real Teatro de S. Carlos que, em 1834, se preparava para devolver à elite lisboeta a sala que o episódio absolutista lhe roubara.

1.3. O assumir de uma parceria: Achille Rambois e a prática cenográfica

Giuseppe Cinatti saiu de Lyon escriturado como cenógrafo para o Real Teatro de São Carlos por António Lodi, cunhado do conde de Farrobo⁶¹, que então se preparava para cumprir o terceiro e último ano de gestão da ópera lisboeta. A tradição fundada no texto biográfico publicado por Jaime Batalha Reis, em 1879, justifica a preferência dada pelo empresário italiano a Cinatti pelos seus reconhecidos dotes de paisagista. A sua «especialidade» artística teria parecido a Lodi o complemento ideal à pintura de Achille Rambois, o qual «era principalmente, nas cenas de teatro, o desenhador de edifícios notáveis, dos efeitos de arquitectura, das sábias construções duma perspectiva tantas vezes difícil e sempre perfeitamente realizada.»⁶². Cinatti, distinguindo-se como «o idealizador da natureza, o paisagista, o criador das grandes florestas, das árvores poderosas, dos horizontes infinitos, dos lagos transparentes, dos mares distanciados e serenos, dos céus extraordinariamente luminosos, cheios

⁵⁹ Achille, ou Achilles como frequentemente se preferiu escrever, Rambois teria assim frustrado as aspirações de seu pai, de origem saboiarda, que o destinara ao curso de engenharia. Ignora-se o ano do seu nascimento, embora devesse ser muito próxima da de Cinatti. A biografia de Achille Rambois foi publicada à data da sua morte, em 1882, num artigo anónimo da revista *O Ocidente*. - N.132, vol. 5 (21 de Ago. 1882), pp. 186-187. Ai se assinala igualmente, para além da passagem pelo curso de engenharia, a realização de estudos no domínio da arquitectura, ambos abandonados após a morte do pai, altura em que, «aproveitando o seu notável talento artístico, e a sua decidida vocação, entregou-se exclusivamente ao estudo da pintura, seguindo-o no *Pateo* da Academia cenográfica de Milão sob a direcção de Sanquirico, que reconhecendo as suas raras aptidões o influiu a dedicar-se à cenografia.» (p. 186).

⁶⁰ João Pereira DIAS assinala a sua presença na Ópera de Lisboa, referindo o seu retorno a Itália no final da temporada de 1834; cfr *Cenários do Teatro de S. Carlos*, 1940, p. 30.

⁶¹ Herdeiro de uma família enriquecida ainda no tempo de Pombal, D. Pedro, 2º barão de Quintela, foi feito conde por D. Pedro IV, em 1833, em reconhecimento dos altos serviços prestados à causa liberal, que lhe asseguraram também por largos anos o monopólio do contrato do Tabaco. Sobre esta figura excepcional do romantismo português ver J.-A. FRANÇA, *op cit*, 2º vol., 1974, pp. 325-330.

⁶² Jaime Batalha REIS, *op cit*, 1879, p. 131.

de nuvens fantásticas e desmanchadas»⁶³, trazia o que faltava ao pincel de Rambois. A parceria firmada a partir de 1836, em S. Carlos, estender-se-ia por 42 anos de produção artística comum, com mais de 600 cenários pintados⁶⁴. Esta especificação dos talentos individuais jamais poderá, no entanto, ser levada à letra. O espólio da família Keil do Amaral inclui alguns desenhos de Cinatti que testemunham bem a sua habilidade na criação de composições vincadamente arquitectónicas⁶⁵. Por outro lado, ao assumirem de forma incondicional a sua parceria, tornaram impossível individualizar nos seus panos, com segurança, o que pintara um ou executara o outro⁶⁶.

A união profissional dos dois artistas italianos, assente numa profunda amizade, contribui em parte para explicar o enraizamento de ambos em Lisboa. Ao contrário de Cinatti, Rambois, pela peculiaridade do seu carácter, não parece ter estabelecido outras relações no meio lisboeta. É sempre caracterizado como excêntrico e misantropo, que não parecia gostar de ninguém, à excepção de Cinatti e dos seus gatos⁶⁷. Bem distinto foi o entrosamento de Giuseppe Cinatti no meio social que o acolheu na capital, com particular destaque para a larga comunidade de italianos que gravitavam em torno do Chiado, onde se concentravam, para além do café do, também italiano, Marrare, dois núcleos fundamentais da sua sociabilidade: a ópera de S. Carlos e a igreja do Loreto.

A Cinatti, Jaime Batalha Reis atribui uma «cultura enciclopédica», fundada no gosto pela Literatura, pela Arte e pela História, bem como no acompanhamento «dos progressos modernos das ciências». Afirma também que «tinha como os homens do século XVI por Deus a natureza, tinha por filósofo Voltaire; e o bom senso era para ele talvez a qualidade capital dos homens»⁶⁸. Em termos de formação e bagagem intelectual Cinatti e Rambois deveriam equilibrar-se. A sua tão extensa ligação profissional não poderia compreender-se sem cumplicidade nos interesses e gostos. No entanto, os traços fundamentais da personalidade afável de Cinatti⁶⁹ opunham-se totalmente à reserva característica

⁶³ In Idem, p. 131.

⁶⁴ Cfr. «Achilles Rambois», in *op cit*, 1882, p. 186.

⁶⁵ Os dois desenhos a pena aguarelados a tinta da china foram publicados por João Pereira DIAS com os números 55 e 56; in *op cit*, 1940. Originais na posse da pintora Maria Keil.

⁶⁶ Cfr. Jaime Batalha REIS, *op cit*, 1879, p. 130.

⁶⁷ Na biografia que lhe foi dedicada à data da sua morte, regista-se um dado curioso que testemunha a peculiaridade do seu carácter: «Cinatti era para Rambois como um irmão: pois nunca conseguiu que Rambois se sentasse à sua mesa um dia a jantar, e mais ainda, que transpusesse os umbrais da sua porta. Isto, contudo, não impedia que Rambois tivesse por Cinatti a maior amizade, que os dois se dedicassem a mais recíproca afeição e guardassem sempre, um para o outro, o mais delicado e escrupuloso respeito das suas atribuições»; in «Achilles Rambois», in *op cit*, 1882, p. 186.

⁶⁸ Jaime Batalha REIS, *op cit*, 1879, p. 131.

⁶⁹ Jaime Batalha REIS apresenta sumariamente o seu retrato psicológico: «Bastava conhecer o artista, o pintor, o arquitecto para possuir inteiro conhecimento do homem: As suas ideias sobre o mundo, as suas opiniões sobre política, as

do comportamento do seu companheiro. Assim, apenas um ano após a sua chegada, Cinatti casou-se com Marietta (ou Maria Teresa) Rivolta, filha de um piemontês com negócios em Lisboa⁷⁰. A sua morada de família, que em breve se alargou a 9 filhos⁷¹, esteve, desde sempre, sediada num prédio do largo do barão de Quintela, o mesmo que sucederia a António Lodi na gestão da Ópera de Lisboa. Aí residiu Cinatti toda a sua vida.

A contratação de Rambois e Cinatti para o Real Teatro de S. Carlos consubstancia, pela aposta no domínio da encenação como meio de potenciar o brilho das temporadas líricas, a ideia de uma revalorização do espectáculo de ópera, coincidente com os anos setembristas, como veículo, não só de prestígio e de divertimento do seu selecto público, mas também de satisfação de necessidades culturais que pretensamente se deveriam repercutir «na educação artística de toda a população»⁷². Um artigo dedicado à ópera, publicado em 1840 na revista *Sentinela do Palco*, defenderia precisamente que «é a arte um elemento social; e em um século como o nosso, vazio de fé, (...) o artista exerce um sacerdócio, e o crítico um apostolado. A música, pois na sua qualidade de arte é chamada a cumprir uma missão social (...)»⁷³. Reconhecer o seu papel «civilizador» da ópera, implicou igualmente o reconhecimento da pertinência dos subsídios estatais, sem os quais, pelos enormes gastos que envolvia, dificilmente se teria assegurado o seu regular funcionamento.

regras inflexíveis da sua moral, os seus negócios, as suas relações, a sua vida doméstica, a educação dos seus filhos, como o estilo das suas obras de arte, tudo era nele inteiramente harmónico, lógico, filho de uma mesma consciência e de um único e originalíssimo temperamento de artista. Não há português mais conhecido, mais popular, mais simpático do que foi em Portugal durante 42 anos este italiano (...). Da simpatia imensa que inspirara não era só causa o notável talento de artista, mas o carácter espontâneo, ingénuo, generoso, do homem, o seu grande coração e a sua vida inteira, santa e impecavelmente laboriosa (...).» in *Idem*, p. 122.

⁷⁰ Marietta era filha de Gio Carlo Rivolta e de sua mulher Maria Rivolta, nascida em Londres. Tinha mais dois irmãos: Lourenço e Carlos. As informações recolhidas a partir do testamento que o casal progenitor mandou lavrar em 1815, não permitem confirmar que Marietta tivesse mais alguma irmã. Pelo que fica comprometida a indicação dada por F. Keil do Amaral de que Gio Carlo Rivolta tinha uma outra filha que, à data da chegada de Cinatti, cantava em S. Carlos; menos inverosímil é a ideia de que a própria Marietta estivesse prestes a debutar na cena lírica, o que não chegou a acontecer por via do seu casamento com o arquitecto. Marietta faleceu em 1857 vítima de febre amarela; BN, E.4, Cx. 89, pasta 24: Cópia autêntica da disposição testamentária (...) dos conjugues Gio Carlo e Dona Maria Rivolti (...). 29 Jul. 1815. A documentação agora encontrada vem contradizer totalmente as indicações dadas acerca dos Rivolta por Sousa VITERBO. Este autor é também o único a referir que o desembarque de Cinatti no país se teria, por um acaso, dado no Porto, «onde se demorou uns dias tirando *croquis* interessantes de diversos monumentos, e depois percorreu parte do caminho até Lisboa, enriquecendo a sua pasta de documentos preciosos para a arte.»; in *Dicionário dos Architectos (...)*, 1ª ed., vol. III, 1922, p. 271.

⁷¹ As filhas de Cinatti distinguiram-se na sociedade da época pela sua extraordinária beleza. Adelaide, a mais velha, casou com Cazimiro Serzedelo. Seguem-se Celeste, que depois de estar noiva do arquitecto Fortunato Lodi, veio a desposar Jaime Batalha Reis; Cleyde, casada com Alfredo Keil, e Cleofe, que morreu jovem. Dos seus filhos conhecem-se Demétrio Cinatti, que faria carreira de engenheiro, Achille e Octávio Cinatti. Sobre os restantes não se encontrou qualquer registo

⁷² Mário Vieira de CARVALHO, *Pensar é morrer ou o Teatro de São Carlos*, 1993, p. 114.

⁷³ In *Sentinela do Palco*. - N. 2 (18 de Nov. 1840).

Após um longo período de silêncio imposto pela governação miguelista, a abertura da temporada lírica em Janeiro de 1834, assinalada pela estreia da ópera *Elisire d'amore* de Donizetti⁷⁴, ligava-se, sintomaticamente, à euforia da libertação de Lisboa pelas tropas fieis a D. Pedro IV. António Lodi, foi então o primeiro responsável pela reanimação dos ciclos das temporadas, preludiando, sobretudo por via do investimento ao nível da cenografia, o sentido reformador que a direcção da Ópera lisboe-ta conheceu a partir de 1837, quando foi entregue ao *dandy* milionário seu cunhado, o conde de Far-robo.

O empenhamento que Pedro Quintela Farrobo votou à administração da empresa de S. Carlos, sus-tentada em grande parte pela sua imensa fortuna pessoal, permite alguma comparação com o sentido da acção desenvolvida por Garrett a favor da reforma do teatro nacional, a qual, pese embora a sua abrangência, deixara de lado o domínio do *bel-canto*, pela sua qualidade incontestada de «feudo» italiano⁷⁵. À gestão da Ópera de Lisboa pelo conde de Farrobo deve-se, na opinião de Mário Vieira de Carvalho, uma tentativa assinalável de renovação da sua *praxis*, que passou, não só, pelo alarga-mento do repertório a compositores não italianos, no que se destaca a estreia do *D. Giovanni* de Mozart, mas também pelo investimento no rigor das encenações⁷⁶, no que, obviamente, uma boa parte da responsabilidade cabia ao desempenho cenográfico. Apesar de ter visto os seus esforços go-rados por uma selecção musical que continuou, depois dele, circunscrita à musica italiana, marcada pela preponderância de Rossini, Donizetti, Bellini e, mais tarde, Verdi, o esforço «civilizador» de Farrobo pela importância que deu a domínio da cenografia não deverá ser minimizado.

No seu teatro das Laranjeiras dava também faustosas demonstrações da sua vocação de *amateur*. Entre o devaneio da grandeza e a legitimidade da devoção ao *bel-canto*, o «Médicis-Farrobo»⁷⁷, apoiado pelos benefícios do monopólio dos Tabaco, produzia espectáculos cuja única nota não pro-fissional era dada pela sua presença em palco, no que se fazia acompanhar pela família e amigos mais próximos, ou mais dotados. As suas óperas «caseiras» mereceram muitas vezes a presença da pró-

⁷⁴ Cfr. Francisco da Fonseca BENEVIDES, *Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*, 1883, p. 155.

⁷⁵ Cfr. Mário Vieira de CARVALHO, *op cit*, 1993, pp. 96-116.

⁷⁶ Cfr. *Idem*, p. 109.

⁷⁷ Oliveira MARTINS, *op cit*, 10ª ed., vol. 2, 1996, p.19. Do mesmo autor é a expressão, imerecida, que caracteriza as *soirées* do teatro das Laranjeiras como «um éden de merceeiro rico» (p.20).

pria família Real, chegando a ser apresentadas para mais de 600 convivas⁷⁸. Cinatti e Rambois foram muitas vezes chamados a colorir com os seus pincéis as encenações do teatro das Laranjeiras, reconstruído e acrescentado por Fortunato Lodi após a sala original ter sido consumida por um incêndio. Particular eco teve a festa dada em honra de D. Maria II e D. Fernando a 26 de Fevereiro de 1843, na qual foi cantada, em francês, note-se, a ópera cómica de Auber *Duque d'Olonne*. Nos preparativos de tão grandiosa recepção, que envolveu todos os músicos de S. Carlos, o conde entregou a Cinatti e Rambois a pintura dos cenários, cabendo a António Tomás da Fonseca a decoração das salas de baile e do teatro, sob a direcção de Fortunato Lodi⁷⁹.

No panorama artístico nacional a actividade dos cenógrafos de São Carlos teve, desde o primeiro momento, uma importância fundamental, que muito cedo atraiu as atenções do público da Ópera, então também chamada, com toda a propriedade, «teatro italiano». A renovação que propunham no domínio da encenação estava, em consonância com o contexto da sua formação milanesa, dominado pela obra tutelar de Alessandro Sanquirico, eivada de uma sensibilidade romântica que marcava um sintomático distanciamento em relação à pintura produzida no núcleo artístico da Academia de Belas Artes e, também, do seu representante maior, mestre Fonseca⁸⁰.

Embora se possa considerar um pouco exagerada a afirmação de Jaime Batalha Reis de que quando Rambois e Cinatti começaram a trabalhar em Lisboa «a cenografia era em Portugal uma coisa desconhecida»⁸¹, motivada talvez pela memória do longo período em que a usurpação miguelista obrigou ao encerramento do teatro lírico, o mesmo não se poderá dizer quando escreve que «foram eles que mostraram primeiro a quantidade de realidade e de idealização que tem que entrar na criação de uma

⁷⁸ Sobre as festas no teatro da quinta das Laranjeiras ver Pinto de CARVALHO (TINOP), *Lisboa d'outros tempos*, 2ª ed., vol. I, 1991, pp. 94-125.

⁷⁹ Cfr. Idem, p. 113. Ver também «Lembrete meteorológico à ópera lírica» in *Revista Universal Lisbonense*. - N.24, T. III (2 Mar. 1843), p. 303. As ligações familiares de Fortunato Lodi à condessa de Farrobo, Constança Lodi, e ao empresário António Lodi não são muito claras. Gustavo de Matos SEQUEIRA apresenta-o como cunhado do conde de Farrobo (*op cit*, vol. 1, 1955, p. 66), enquanto que TINOP lhe atribui a qualidade de primo de Constança Lodi (*Lisboa d'Outrora*, vol. II, 1939, p. 291.).

⁸⁰ Que triunfaria, já em 1843, na exposição anual da Academia, com a celebrada composição «romana» *Eneias salvando o seu pai Anquises do incêndio de Troia*. Sobre a importância desta obra no contexto do academismo nacional ver J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3 ed., vol. I, 1991, pp. 246-254.

⁸¹ Desde o início do século XVIII foi comum a presença de cenógrafos italianos nas decorações dos palcos de Lisboa e do Porto. Todos tiveram um papel significativo no panorama da arquitectura nacional. Depois da construção da Ópera do Tejo por Giovanni Galli Bibiena, a quem se deve também o risco da igreja da Memória à Ajuda, podemos referir as prestações de Giacomo Azzolini (com obra edificada importante no antigo picadeiro de Belém, actual Museu dos Coches, que preludia já um formalismo neoclássico), Vincenzo Mazzoneschi e Luigi Chiari, entre outros. Ver João Pereira DIAS, *op cit*, 1841.

cena, para que ela seja uma verdadeira obra de arte»⁸². A realidade era, no sentido de adequação ao *libretto* ou «harmonia com o drama», uma qualidade fundadora da própria disciplina cenográfica oitocentista, que há muito abandonara as fantasias inverosímeis e ousados maquinismos ilusionistas do século XVIII. Na herança dos Bibiena importavam principalmente os estudos desenvolvidos no campo da perspectiva⁸³, preciosa ferramenta na arte de qualquer cenógrafo⁸⁴.

A capacidade de idealização constituiu o traço mais característico e mais inovador da sua produção cenográfica, fortalecida como elemento imprescindível à componente visual do espectáculo⁸⁵. O sentimento romântico transparece na tela, condicionando, com um naturalismo aparente, os ambientes interiores e exteriores. Jaime Batalha Reis e, um pouco mais tarde, Francisco da Fonseca Benevides, reforçam a ideia de uma recusa consciente por parte dos dois artistas ao longo de toda a sua carreira de aproximação às «modernas escolas francesa e inglesa», afectas a um realismo que transformou a disciplina cenográfica num «interprete, quanto fiel possível, da realidade pitoresca»⁸⁶.

Os raros panos da autoria de Rambois e Cinatti que é hoje possível conhecer, deixam-nos perceber que essa expressão ideal dominava as grandes composições paisagísticas. Nelas se descobre «um carácter pictural que traduzia uma nova sensibilidade da natureza»⁸⁷, como no pano da encenação de *Guilherme Tell* de Rossini, apresentada a partir de 25 de Novembro de 1836⁸⁸, onde merece particular destaque a força de uma iluminação fantástica que deixa na penumbra o plano mais próximo do desenrolar da acção, contrastando-o com a acentuação da brancura da neve numa montanha mais

⁸² Jaime Batalha REIS, *op cit*, 1879, p. 131.

⁸³ Existe na Biblioteca Nacional um exemplar da obra de Giovanni Galli BIBIENA, *Architetture e prospettive*. Sobre as repercussões da escola bolonhesa dos Bibiena na ópera portuguesa setecentista ver João Pereira DIAS, *Cenógrafos italianos em Portugal*, 1941; ver também M^a Alexandra T. Gago da CÂMARA, «A teatralidade do Barroco e a representação de espaços efémeros (...)» in *Revista Portuguesa de Musicologia*. - vol. 3 (1993), pp. 147-154.

⁸⁴ Esta qualidade não passa aliás despercebida na apreciação que Jaime Batalha REIS fez à obra de Rambois e Cinatti, afirmando que o «desenho, as linhas, as proporções, são sempre nas cenas (...) matematicamente exactas». Já antes, quando referira os dotes de Rambois como pintor de arquitectura, salientara «as sábias construções de uma perspectiva tantas vezes difícil e sempre perfeitamente realizada» in *op cit*, 1879, p. 131.

⁸⁵ Mário Vieira de CARVALHO apesar de reforçar a ideia de que, nesta época, a ópera era fundamentalmente assimilada como «música de ópera», não deixa de reconhecer uma valorização dos elementos cenográficos: «a cena passara a ser uma “arte para os olhos” e ganhara em potencial de ilusão»; in *op cit*, 1993, p. 88.

⁸⁶ In Jaime Batalha REIS, *op cit*, 1879, p. 131. F. Fonseca BENEVIDES reconhece também, não sem alguma ambiguidade, que: «apesar de não se intitularem pintores da Escola realista, contudo os efeitos cénicos das suas decorações eram tão naturais, e a ilusão tão perfeita, que os olhos dos espectadores só viam o que os artistas tinham tido em mente representar, e jamais se podia ver que era ficção; contribuía também muito para a perfeição das ilusões a distribuição da luz.» in *op cit*, 1883, p. 168.

⁸⁷ J.-A. FRANÇA, *op cit*, vol. 2, 1974, p. 435. O autor não deixa de apontar também o «ar romântico» das suas criações que «ultrapassava de longe o que os pintores nacionais eram nessa altura capazes de fazer ou de sentir».

⁸⁸ Cfr. Francisco da Fonseca BENEVIDES, *op cit*, 1883, p. 161.

recuada. Ainda neste ano inicial da sua parceria, Rambois e Cinatti, pintaram para o bailado *Ludoviska* um pano que pela sua panorâmica nórdica, totalmente coberta de neve, grande impressão causou entre o público, a ponto de um cronista alemão descobrir, em todos os seus vizinhos da plateia uma «expressão de sorridente agrado, com que alguém houve ou contempla algo de maravilhoso»⁸⁹.

Nas composições interiores o espírito romântico transparece do recurso a um léxico arquitectónico medieval, em si mesmo motor de evasão, que tão célebre tornara, em Itália, a obra de Sanquirico. No cenário pintado para a estreia do *D. Giovanni* de Mozart, em 1837, impulsionada como vimos pela direcção do conde de Farrobo, o interior palaciano, notável pelo tratamento dado ao silhar e à cimailha, não deixava de incluir a citação do gótico no remate das duas portas em arco canupial com enrolamentos de acanto no extradorso e no fecho. Muitos anos mais tarde, a dupla de cenógrafos pintou para *La Forza del Destino* de Verdi, estreada em 1873, a composição de templo românico digno de referência pelo rigor arqueológico na citação dos elementos arquitectónicos.

A actividade da imprensa ligada às artes do espectáculo, preponderante durante todo o período do romantismo, não deixou de fazer eco dos sucessos das cenografias de Rambois e Cinatti, tecendo-lhes sempre os mais rasgados elogios. Todavia, a estrita vocação para a crítica musical e dramática que facilmente se lhe detecta, não abriu espaço a uma apreciação significativa dos panos pintados pelos artistas italianos. O próprio Francisco da Fonseca Benevides na sua história «positivista» do Real Teatro de S. Carlos se abstém de qualquer consideração mais aprofundada sobre a vastíssima obra realizada por Rambois e Cinatti, mesmo quando inventaria sucessos líricos em que a sua prestação teve reconhecida importância.

Entendida como mero suporte de encenação, mesmo se valorizada, as referências à cenografia surgem isentas de conteúdo analítico, denunciando bem o logro da tentativa de reforma empreendida

⁸⁹ Gustav von HEERINGEN, *Meine Reise nach Portugal in Frühjahr*, vol. II, 1838, p. 140. O autor, igualmente impressionado descreve o cenário nos seguintes termos: «A acção deste espectáculo decorria na Polónia, e foi com secreto espanto que o público de Lisboa viu uma região nórdica, ramos desfolhados inteiriçando-se para o céu, cabanas cobertas e meio esmagadas pela neve. O estrado do palco representava o espelho gelado de um curso de água, sobre o qual se patinava. Os artistas meridionais executavam na verdade tão bem e tão habilmente esta peça que até um holandês ou um russo teria de lhes bater palmas. Não pude abster-me de observar os semblantes dos meus vizinhos da plateia. Todos tinham aquela expressão de sorridente agrado, com que alguém houve ou contempla algo de maravilhoso. Havia quem abanasse a cabeça de mansinho e com incredulidade e parecesse estar a pensar no Tejo, que até agora nunca carregou às costa nem um pedaço de gelo quanto mais um patinador». Integrado na comitiva de D. Fernando Coburgo, Heeringen chegara a Lisboa em 1836. A sua passagem pelo país foi motivo da publicação desta crónica de 2 volumes. Tradução do original alemão de Mário Vieira de CARVALHO, *op cit*, 1993, pp. 86-87.

pelo conde de Farrobo e a distância a que a cultura lírica portuguesa (ou italiana) se encontrava da *praxis* wagneriana de espectáculo total. Neste contexto, as cenas eram «anotadas» mas nunca verdadeiramente «notadas». Cite-se, a título de exemplo, o texto entusiástico de um articulista de *O Espelho de Palco*, publicado em 1842, a propósito de um dos maiores êxitos cenográficos da dupla de S. Carlos, ou seja, os panos pintados para a reposição de *Roberto do Diabo* de Meyerbeer, apresentados pela primeira vez em 1838: «(...) Os Snrs. Cinatti e Rambois retocaram as riquíssimas cenas em que tão brilhantemente ostentaram todo o efeito, e proficiência da sua arte, e as quais na opinião de muitos nacionais, e estrangeiros que viram esta mesma ópera na Academia Real de Paris levaram vantagem às que lá se viram»⁹⁰.

A execução destes panos merecera a maior atenção por parte do conde de Farrobo, que no contrato assinado com os dois cenógrafos a 29 de Dezembro de 1837, na sua qualidade de empresário do Real Teatro de S. Carlos, recém investido, as fizera nomear com particular destaque⁹¹. O seu empenho na encenação da obra de Meyerbeer, em consonância com o espírito de «renovação» que atrás lhe detectamos (note-se que apesar das influências rossinianas o músico não é italiano), sobressai não só na gratificação suplementar que acordara com os cenógrafos «ficando estas a satisfação da Empresa», mas também na entrega das pinturas do proscénio e de dois panos de divisão a António Manuel da Fonseca, artista por quem, aliás, nutria a maior consideração e a quem entregara a remodelação decorativa do seu palacete da rua do Alecrim⁹². O sucesso da ópera justifica a sua reposição poucos anos passados sobre a estreia, rentabilizando o Teatro o investimento cenográfico que, certamente, em 1838, o mecenato de Farrobo ajudara a concretizar, cabendo a Rambois e Cinatti executar não mais do que uns «retoques» nos panos da sua autoria.

⁹⁰ In *O Espelho do Palco*. - N. 27 (13 Out. 1842). João Pereira DIAS refere a participação de António Manuel da Fonseca na execução destes cenários; cfr. *op cit*, 1940, p. 32.

⁹¹ Diz o referido contrato que «O sobredito empresário em consequência da presente, que deve valer como Público, e Jurado Contrato, Escritura os Senhores Achilles Rambois e José Cinatti que se obriga(m) a prestar seus serviços na qualidade de Pintores do referido Teatro, com obrigação de pintarem não menos de trinta cenas com o tempo de dez dias por cada cena, e pelo preço de cinquenta e sete mil e seiscentos reis por cada uma ficando a cargo da Empresa, Ouro, Talco e aparelho dos panos, sendo a paga calculada em custeios mensais deduzidos da totalidade das ditas cenas, correspondendo a cento e quarenta e quatro mil reis; sendo obrigados a fazerem as cenas da Ópera Roberto do Diabo, e ficando estas a satisfação da Empresa receberão de gratificação noventa e seis mil reis»; Publicado in João Pereira DIAS, *op cit*, 1940, p. XLIX.

⁹² Cfr. F. Fonseca BENEVIDES. *op cit*, 1883, p. 177; a obra de «restauro» e redecação dos interiores do palacete da rua do Alecrim datam de 1822; há também uma breve notícia de que Cinatti teria trabalhado aí como decorador, embora não se tenha podido apurar nenhum dado mais concreto relativo a essa possível intervenção. As pinturas ornamentais que a antiga morada lisboeta do conde de Farrobo actualmente ainda, em grande parte ostenta, são obra de mestre Fonseca. O professor da Academia seria ainda, no final da sua vida, chamado a restaurar as pinturas que executara no início da década de 20; cfr. Norberto de ARAÚJO, *Inventário de Lisboa*, fasc. VIII, 1950, pp. 43-47. Ver também J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., vol. I, 1991, pp. 173-174.

Cerca de dez anos mais tarde, o tom adoptado pela crítica teria exactamente o mesmo conteúdo isento de qualquer preocupação crítica capaz de fundamentar a excelência das suas composições cenográficas. Em 1852, ao anunciar a próxima abertura da temporada da Ópera, um articulista referia a prestação dos dois artistas italianos elevando a «novidade» a categoria estética digna exaltação: «Junta-se (...) este ano à novidade de uma companhia, que já nos auguram boa, a novidade dos trabalhos dos Snrs. Rambois e Cinatti, novidade sempre apreciável, porque os pinceis criadores destes artistas tão conhecidos do nosso público, são de natureza tal que dificultosamente se poderão imitar, e muito menos exceder»⁹³.

Só no último ano da sua actividade cenográfica, em 1878, esta prolongada desatenção da crítica parece dar mostras de alguma retracção, pela mão de um crítico chamado a colaborar na recém criada revista *O Ocidente*. Assinando com um curioso pseudónimo, *Spectator*, dedica um artigo inteiro à análise das condições de encenação do maior êxito da temporada lírica: a *Aida* de Verdi⁹⁴, fazendo acompanhar o seu texto, inusitadamente, com duas ilustrações. Nelas se reproduziam o «quadro das margens do Nilo no terceiro acto» e o «quadro do templo de vulcano no quarto acto»⁹⁵. Embora se abstenha de citar o nome dos artistas seus autores, os cenários da *Aida* mereceram-lhe, no geral, uma crítica favorável: «A vista com que abre a peça é magistralmente pintada : - a do templo é deveras majestosa e de um sentimento histórico admirável; - são igualmente belas a que representa as margens do Nilo, e que é talvez a de mais efeito na peça, e uma espécie de átrio que decora o penúltimo quadro»⁹⁶.

Uma apreciação menos entusiasta tiveram, todavia, dois outros panos apresentados. A vista em que se fizera representar um «pavilhão egípcio», se bem que «admiravelmente pintada», merece-lhe reparos quanto à ultrapassada frontalidade da perspectiva. Defende igualmente que os cenógrafos deveriam ter optado por dar um aspecto mais íntimo e mais reservado a esse interior, em moldes que o

⁹³ In *A Ilustração: Periodico Universal*, - N. 13 (4 Out. 1852).

⁹⁴ Considerava-a como o «único grande acontecimento da presente época teatral em Lisboa»; in *O Ocidente*, - N. 6, vol. I (15 Mar. 1878), p. 46. Sobre a temporada escreve também F. Fonseca BENEVIDES: «Teve grande sucesso a *Aida* nesta época, e chamou grande concorrência ao teatro: mas por isso mesmo que era um espectáculo esplêndido esmagava todas as outras óperas.» in *op cit*, 1883, p. 369.

⁹⁵ O autor tinha, aliás, consciência da singularidade da sua acção, começando justamente por introduzir o seu texto dizendo: «É tão raro, na nossa terra, fazer-se a crítica dos espectáculos debaixo do ponto de vista plástico, que julgamos prestar serviço ao público, aos empresários e à arte, sujeitando a análise circunstanciada esta exibição cénica.»; *SPECTATOR*, *op cit*, 1878, p. 46.

⁹⁶ In *Idem*.

conhecimento das mais recentes «conquistas científicas» no domínio da arqueologia poderia ter ajudado a consolidar⁹⁷. Também a «cena da Porta de Tebas» foi motivo de reprovação pela convencionalidade da forma com que foi calculada a perspectiva. A tal factor atribuía a deficiência do pano «como meio de espectáculo», mesmo se a vista estava «à altura das outras como pintura». Dura crítica lhe mereceram ainda «as horríveis bambolinas de céu, que nos apresentam a atmosfera em fatias, e são uns tristes inventos primitivos», que não tinha esperança de ver, tão cedo, irradiadas no meio lisboeta.

As gravuras que ilustravam o texto reproduziam os cenários considerados de maior merecimento. Na composição do «templo de vulcano», salientada por *Spectator* pelo seu sentimento histórico, assenta numa sugestão de rigor arqueológico, necessariamente mais fantasioso do que a reconstituição românica feita, cinco anos antes, para a estreia de *La Forza del Destino* de Verdi. A «vista das margens do Nilo», igualmente destacada pela superioridade do seu efeito, permite-nos verificar com maior segurança, pese embora o descolorido da reprodução, a inalterabilidade dos dados mais significativos da arte de Rambois e Cinatti. O exotismo da vegetação, adequada à geografia do panorama, combina-se com uma composição arquitectónica que reinventa um templo egípcio a partir da fórmula periptera da tradição greco-romana, no qual o toque de verosimilhança é dado pela presença de uma série de esfinges. Sob um céu marcado pela presença de diferentes formações nubladas, que é legítimo supor de grande animação luminosa, à maneira do trabalho que, logo em 36, haviam executado para a ópera *Guilherme Tell*, rasga-se uma perspectiva de grande profundidade. O gosto pelo paisagismo enriquecido por pitorescas citações arquitectónicas, pelo trabalho da luz - em dramáticos contrastes de claro-escuro -, e pela acentuação perspectica são os traços mais acentuados da sua composição cenográfica que veremos passar, a partir dos anos 40, para o exercício da pintura desenvolvida no âmbito de projectos de decoração de interiores. As telas que realizaram para uma das salas renovadas do paço das Necessidades e, alguns anos mais tarde, aquelas com que contribuíram para a decoração da «sala de Saxe» do palácio da Ajuda são, como veremos, exemplares dessa sensibilidade pictórica, cenográfica e romântica.

⁹⁷ Nesse sentido, acusa a composição da falta «de um desses interiores egípcios de fino sentimento histórico, como sabem escolher para fundos dos seus quadros, Gérôme, Hammon, e mais recentemente Alma Tadema, - esses hábeis reconstrutores do viver das velhas gerações» in Idem.

A continua omissão analítica da imprensa «especializada» relativa ao domínio da encenação, que o texto publicado na revista *O Ocidente* em 1878 contraria como rigorosa excepção (ou talvez como pronúncio de novos tempos...), obscurece o trabalho desenvolvido por Rambois e Cinatti para outros teatros de Lisboa. No D. Maria II trabalharam com assiduidade. O seu maior êxito nos palcos do teatro do Rossio foi, sem dúvida, a «cena do vapor» nas margens do rio Mississípi na peça *Cora ou a Escravidão*, drama em cinco actos levado ao palco a partir de 22 de Maio de 1862⁹⁸. Pela primeira vez se deu notícia de terem sido «os insignes artistas Rambois e Cinatti (...) chamados e vitorizados com geral aplauso»⁹⁹. O cenário que entusiasmou a capital era bastante complexo, composto de «lados e toldo», tendo uma amurada ao fundo, «2 cortinas de linhagem que faz parte do toldo, uma grade, a boca da escutilha, uma peça que figura o botequim a qual tem balcão, um estrado pequeno», a que se juntavam ainda «2 canos, e (...) uma peça que figura a caixa da roda», típica dos barcos que navegavam o Mississípi. Completavam o resto do *décor* «dois cilindros de roca para surrolar», a que se devia o efeito de mobilidade do panorama de fundo, que lentamente se ia desenrolando perante os olhos dos espectadores, bem como ainda «pano, rama e uma calha para o dito. E uma fraldeta mais que tapa o solho»¹⁰⁰. O valor total do maquinismo e cenários pintados para este espectáculo seria, quatro anos mais tarde, avaliado na dispendiosa soma de 1: 160\$000 reis, por uma comissão encarregada de inventariar e verificar o valor dos objectos pertencentes ao Teatro, na qual Achille Rambois era responsável pelos cálculos relativos aos cenários em arquivo¹⁰¹.

A colaboração prestada pela dupla de cenógrafos de S. Carlos ao novo Teatro de D. Maria II parece ter-se pautado por um sucessivo acumular de dívidas provenientes do não pagamento das verbas remunerativas acordadas com a direcção do Teatro, facto que é bem ilustrativo das dificuldades financeiras com que, desde sempre, a instituição se debateu¹⁰². Embora se tenham recolhido notícias que

⁹⁸ O espectáculo era salientado na imprensa como «belo drama adornado com óptimas vistas, sobressaindo aquela em que o vapor Selma se acha nas margens do Mississípi»; in *Museu Histórico e Recreativo*. - N. 7 (Maio 1862).

⁹⁹ In Idem.

¹⁰⁰ ANTT, AHMF - Ministério da Fazenda, *Inventário do Teatro de D. Maria II - 1866*, L.vº 7777.

¹⁰¹ «Aos vinte dias do mês de Outubro de 1866, no edificio do Teatro de D. Maria II, estando presentes os membros da Comissão encarregada de verificar os valores dos objectos existentes no mesmo teatro, e achando-se igualmente presentes o ex-comissário régio Francisco Palha de Faria Lacerda e o comissário régio provisório Levy da Costa Pereira, assim como Achilles Rambois, cenógrafo, nomeado pela referida Comissão para avaliar o cenário do mencionado Teatro, declarou ele A. Rambois que tendo procedido ao exame dos diferentes objectos que constituíam o dito cenário lhes deu os valores que ficam descritos (...)» in Idem, p.64vº.

¹⁰² Cfr. Gustavo de Matos SEQUEIRA, *História do Teatro Nacional de D. Maria II*, vol.1, 1955.

atestam a ocorrência de problemas semelhantes com os empresários da Ópera de Lisboa, jamais a importância das dívidas aí atingiu os níveis da situação gerada no Teatro do Rossio¹⁰³.

Em 1862, a pouco menos de um mês da estreia de *Cora ou a Escravidão*, o Comissário interino do Governo, Francisco Palha de Faria Lacerda, via-se obrigado a comunicar ao Ministro do Reino a reclamação do pagamento de 1:609\$353 reis feita por Rambois e Cinatti, devidos por trabalhos de decoração executados, quatro anos antes, para os festejos do casamento de D. Pedro V, «que se acumulavam à avultada soma ainda não satisfeita das cenas pintadas para o Teatro (...)»¹⁰⁴.

Em Novembro de 1864, a mais aristocrata das salas de teatro declamado da capital tinha para com a dupla de cenógrafos italianos um débito por liquidar que ascendia a 15:030\$958 reis, engrossado pelos diversos cenários pintados no decorrer da temporada finda¹⁰⁵. No conjunto destacava-se uma «sala gótica com grande chaminé de um lado, ou para servir sem ela, portas e janelas transparentes no fundo, fundilho de campo com seu parapeito de ameias (...)», toda de material novo, incluindo mobiliário, que se calculara na quantia de 386\$000 reis, destinada a abrilhantar a peça *Carlos VII*. Bastante mais pesados seriam os encargos assumidos com a encenação de *A mulher que deita as cartas*, que implicara a realização de uma série de novos panos. Para a «cena da grande sala», Rambois e Cinatti idealizaram um cenário «com cortinas que abrem, vista do terraço e do porto de Génova, com sua competente mobília (...)» a que se juntava um «Jardim com palácio de um lado, praticável com escadarias, terraço no fundo com vista de colinas e efeito de mar»¹⁰⁶.

As proporções assumidas pela dívida do Teatro de D. Maria II levou Rambois e Cinatti a apresentarem uma queixa formal ao embaixador de Itália. Desta situação nos dá conta o ofício dirigido pelo Ministério do Reino ao Comissário interino do Governo junto do Teatro a 28 de Abril de 1865, onde

¹⁰³ Em carta de 16 de Junho de 1856, Rambois e Cinatti dirigiam-se ao Ministro do Reino pedindo o reembolso da quantia que lhes ficara a dever a Empresa Martins; ANTT, Ministério do Reino - Arquivo das Secretarias de Estado (ASE), Direcção Geral de Instrução Pública (DGPI), 1856, Liv^o14, proc^o248.

¹⁰⁴ «(...) Havendo Rambois e Cinatti reclamado o pagamento de 1:609\$353 reis que, a fora a avultada soma ainda não satisfeita das cenas pintadas para o Teatro de D. Maria II, se lhes deve pela construção dos palanques que, sob os alpendres do mesmo teatro foram mandados levantar por ocasião do casamento de Sua Majestade El-Rei o Snr. D. Pedro V, cumpre-me dizer a V. Ex^a que esta verba pesa, segundo julgo, indevidamente sobre o cofre da administração que me foi confiada, por isso que proveio de uma obra em tudo estranha ao proveito da parte artística e material do Teatro; e deve ser paga pelo Ministério das Obras Públicas (...)»; Carta para o Ministro e Secretário de Estado do Reino de 11 de Abril de 1862; ANTT, Ministério do Reino- ASE, DGIP, Mç. 3505.

¹⁰⁵ Cfr. *Dívida actual da Administração do Teatro de D. Maria II*, 27 de Novembro de 1864; ANTT, Ministério do Reino - ASE, DGIP, Mç. 3717.

¹⁰⁶ O conjunto orçava 1:740\$000 reis; cfr. Idem.

se ordenava a realização de uma conferência com os dois cenógrafos a fim de que lhes fosse proposta a «amortização do seu crédito, em prestações anuais de um conto e quinhentos mil reis» suportadas pelo subsídio anual que o Estado garantia à instituição¹⁰⁷. Foi, todavia, curto o período de acalmia, já que em 1868 os cenógrafos seriam obrigados a tomar uma nova medida de força, recusando-se a prestar mais qualquer serviço ao Teatro enquanto não lhes fosse satisfeita a verba anual acordada três anos antes, fixada depois das negociações em 2:500\$000 reis, que os cofres esgotados do D. Maria II dificilmente poderiam assegurar. Daqui resulta a aflição do seu administrador ao alertar o Ministro do Reino, a quem os teatros estavam em última instância submetidos por via da Direcção Geral da Instrução Pública a que estavam affectos, para a importância vital dos trabalhos de cenografia numa época que «começa a ser de difficil concorrência»¹⁰⁸.

Nem só sob ponto de vista financeiro Cinatti e Rambois sentiram a adversidade das limitações do meio artístico português. A dupla de cenógrafos viu gorar-se nos impenetráveis meandros da administração pública o projecto, que acalentara entusiasticamente, de criação em Lisboa de uma «escola prática de perspectiva e pintura cenográfica decorativa»¹⁰⁹, idealizada à imagem do célebre *Pateo* de Milão, onde Rambois cumprira a sua formação. A iniciativa dos dois artistas italianos não mereceu deferimento por parte do Governo, pelo que «natural e justamente melindrados com a recusa de uma proposta em que eles davam muito mais que recebiam, e que era de muito mais vantagens para o país que para eles, começaram a ser da maior parcimónia na admissão de discípulos, e a retrair o mais

¹⁰⁷ *Officio da Repartição de Contabilidade do Ministério do Reino*, 28 de Abril de 1865: ANTT, Ministério do Reino - ASE, DGPI, Mç. 3718, doc. 307. Diz o texto: «(...) Havendo o Sr. Min.º dos Neg.º Estrangeiros enviado a este Ministério cópia da Nota que lhe foi dirigida pelo Sr. Ministro de Itália, nesta corte, ácerca da reclamação feita pelos subditos italianos, Rambois e Cinatti, na qualidade de credores da Administração do Teatro de D. Maria 2ª, os quais instam pelo pagamento do que se lhes deve pelo fornecimento de materiais, pinturas e outras despesas inerentes, como tudo se vê da conta remetida a esta Repartição pelo Comissário interino do Governo junto do referido teatro: Manda Sua Magestade, El-Rei, pelo Ministro dos Negócios do Reino, que o mesmo Comissário, convidando os sobreditos Rambois e Cinatti a uma conferência, lhes proponha a amortização do seu crédito, em prestações anuais de um conto e quinhentos mil reis, pagas pelo respectivo subsídio: na intelligência de que aceitando eles esta proposta deverá honrar-se a competente escritura, a qual será depois submetida à aprovação do Governo para os fins convenientes.»

¹⁰⁸ «(...) Não se achando por enquanto a administração do Teatro de D. Maria 2ª em circunstâncias de pagar quantia alguma por conta da dívida aos pintores que as anteriores gerências lhe legaram; - e tornando-se de absoluta necessidade, agora que a época começa a ser de difficil concorrência, preparar espectáculos próprios para atrai-la, sem o que não se poderá de forma alguma acorrer às despesas consideráveis do teatro; - sendo que os pintores se negam ao trabalho indispensável do cenário que as peças do futuro repertório exigem, sem o pagamento de determinada quantia: - tenho a honra de pedir a V. Exª se digne de prover de pronto remédio à dificuldade, habilitando a administração a pagar a estes artistas a quantia de dois contos e quinhentos mil reis (...), e com aplicação exclusiva do completo pagamento aos mesmos pintores da dívida da actual administração e por conta do custo das cenas e adereços que devem ser imediatamente feitos (...); Carta dirigida ao Ministro dos Negócios do Reino a 6 de Março de 1868; ANTT, Ministério do Reino - ASE, DGPI, Mç. 3718, doc. 339.

¹⁰⁹ «Achilles Rambois» in *op cit.* 1882, p. 186.

possível os segredos da sua arte»¹¹⁰. Sem dúvida por este motivo, Rambois e Cinatti não deixaram, depois de 40 anos de actividade cenográfica, mais do que dois reconhecidos aprendizes: Procópio Ribeiro e Ercole Lambertini¹¹¹. A orfandade em que caiu o domínio da cenografia na capital depois da incapacidade de Cinatti, provocada pelo abalo da notícia do desmoronamento da obra dos Jerónimos, em Dezembro de 1878, na sequência da qual Rambois se recusou a tornar a pintar, abriu o caminho à vinda de um novo cenógrafo formado em Milão, Luigi Manini que, tal como os seus antecessores, diversos e importantes projectos de arquitectura haveria de ter a seu cargo¹¹².

A vastíssima contribuição de Rambois e Cinatti para a animação dos palcos lisboetas, desenvolvida em anos que acompanham o fenómeno romântico português, desde o seu processo de instauração até ao seu declínio, teve, sobretudo nos seus primeiros anos, um papel de difusão de um novo gosto¹¹³. A sensibilidade romântica que prepassa para os seus panos, ainda que plena de ambiguidades e hesitações próprias de quem, como vimos, se formou nos valores do classicismo, revestiu-se, quando traduzida em cultura visual, de um valor pedagógico que abrange tanto o geral do público, quanto o núcleo de criadores cingidos às contingências de um ensino académico regido por uma estética neo-clássica degenerada na Ajuda.

Rambois e Cinatti não traziam soluções para o futuro da pintura portuguesa. A sua disciplina era a cenografia, ou seja, a pintura de grande escala, apertada por normas estritas de manipulação da perspectiva e de sujeição a uma temática sugerida ou mesmo especificada em cada *libretto*. As suas «deformações» cenográficas estão presentes mesmo quando se propuseram trocar os enormes pinceis adequados ao seu trabalho quotidiano, por outros mais pequenos, comuns a todos quantos então se dedicavam à pintura-pintura, como teremos oportunidade de verificar. Não obstante, aos seus panos parece poder atribuir-se um efeito de sugestionamento de novas potencialidades estéticas, parti-

¹¹⁰ In Idem. Em consequência desta desinteligência, Rambois teria optado por legar as suas consideráveis poupanças, reforçadas pela exploração da cervejaria Jansen, à municipalidade de Milão, a fim de prover a instituição de «escolas de pintura e outros estabelecimentos de educação».

¹¹¹ Procópio aparece citado como discípulo de Rambois; cfr. Idem. Em consonância com esta informação, João Pereira DIAS refere o trabalho deste cenógrafo como «pintor de arquitectura». Activo desde meados do século XIX até 1886, pela sua importância menor, só incidentalmente trabalhou em S. Carlos. Lambertini, filho de uma família italiana residente em Lisboa, é destacado como paisagista. O seu trabalho esteve muitas vezes associado ao de Procópio, sobretudo nos anos em que ambos trabalharam para o Teatro da Trindade; cfr. *op cit*, 1840, p. 32.

¹¹² Manini chegou a Lisboa em Abril de 1879. O destaque da sua obra de arquitecto vai necessariamente para o edifício do Hotel do Buçaco; ver Sousa VITERBO, *op cit*, vol. III, 1922, pp. 358-367.

¹¹³ J.-A. FRANÇA reconhece que os «seus cenários tiveram (...) uma importância que não podemos subestimar no gosto artístico dos lisboetas»; in *op cit*, vol. 2, 1974, p. 435.

cularmente perceptíveis nas suas composições paisagísticas e de nas citações arquitectónicas de sabor medievalizante, sem esquecer os «*chalets* saboyanos ou suíços» que Jaime Batalha Reis nomeia¹¹⁴.

A apreciação que faz da obra cenográfica dos artistas italianos é, apesar do tom laudatório conveniente à homenagem que então se prestava a Cinatti, um dos únicos documentos críticos que sobre ela se escreveu. Batalha Reis, deixou aí expressa a dualidade de uma obra que recusou o «realismo» a favor da «idealização», mas que é produzida por alguém (Cinatti) capaz de defender «que o artista atingia a perfeição no dia em que conseguia copiar com a maior fidelidade a natureza», que elegia Voltaire entre os filósofos e que «não produzia espontaneamente as simbolizações vagas, místicas e indeterminadas do gótico»¹¹⁵. O romantismo de Cinatti era, neste sentido, a própria imagem da insipiência com que se anunciara no meio artístico milanês, e adequava-se plenamente ao contexto lisboeta definido a partir de meados dos anos 30. Introduzia-se, corrompendo o edifício clássico, sem que ninguém, à excepção dos literatos, parecesse ter disso consciência.

A inserção de Cinatti e Rambois no círculo social da Ópera e, depois, do Teatro de D. Maria II, como pintores cenógrafos, longe de constituir um *handycap*, à sua prestação futura no domínio da arquitectura, em que, como veremos, Cinatti assumiu total e justificado protagonismo, foi pelo contrário um precioso trunfo. São Carlos era o local de sociabilidade aristocrática, por excelência. Era «a montra de Lisboa», espécie de Passeio Público sofisticado onde todos acudiam para ver e para serem vistos¹¹⁶. A elite do Liberalismo fizera do teatro burguês o seu salão de corte, no qual os cantores das companhias italianas tinham, em cada temporada, um lugar privilegiado. A dupla de cenógrafos não partilhou, evidentemente, dos benefícios (ou malefícios) das *prima donas* que geravam legiões de apaixonados defensores ou antipatias ferozes, capazes de provocar estrondosas pateadas, mas ganhou, pela sua nacionalidade, pela impressão causada pelos seus trabalhos, bem como ainda pelo próprio prestígio da ópera, uma aura de reconhecimento ao nível da mais elevada hierarquia social, em titularidade e/ou em capacidade económica, que constituiu a fonte principal dos seus futuros encomendadores em obras de arquitectura.

¹¹⁴ In *op cit*, 1879, p. 131.

¹¹⁵ In *Idem*. Batalha Reis intui a distância paradoxal que vai do pensamento de raiz clássica de Cinatti à sua prática cenográfica afecta a valores românticos, mas foi incapaz de a denunciar. O aprofundar da sua consciência estética parece acentuar-se, porém, a curta distância, impondo-se no meio da crítica nacional como autor da mais interessante análise sobre o paisagismo de *Barbizon*; cfr. J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., vol. 2, 1991, pp. 101-103.

¹¹⁶ Cfr. *Idem*, pp. 71-75.

2. ENCENAÇÕES DO REGIME

2.1. Projecto do monumento a D. Pedro IV e decorações efémeras

O desejo de erguer um monumento a D. Pedro IV, herói das lutas liberais, remonta à data da sua morte, em 1834. Ambicionou-se, pois, desde muito cedo, construir uma imagem de comemoração do regime vitorioso, que afastou o jugo absolutista e impôs o primado da «liberdade» e da «civilização». No longo processo de concursos, discussões em torno da forma mais adequada a dar a tal construção e polémicas sobre a questão da naturalidade dos seus autores, que o nacionalismo romântico, pela voz de António Feliciano de Castilho e de Alexandre Herculano, entendia dever ser portuguesa, decorreu um período de quase 40 anos¹¹⁷. A inauguração do monumento não teria lugar antes de 1870. O constitucionalismo fraquejava na capacidade de concretização daquela que se pretendia ser a sua obra-símbolo¹¹⁸. No decurso deste atribulado episódio da história oitocentista da capital, Cinatti assumiu algum protagonismo.

Lançada ainda durante o governo cartista do duque de Palmela, a ideia da construção de um monumento a D. Pedro IV não teve consequências assinaláveis até 1842. Nenhuma repercussão tiveram os três modelos apresentados pelo pintor Joaquim Rafael em 1834¹¹⁹, tal como ninguém respondeu ao apelo lançado pela setembrista Sociedade Patriótica Lisbonense, em 36. Só depois do golpe de Costa Cabral, num contexto de restauração da Carta, se publicaria o decreto de abertura formal de um concurso para a execução do monumento.

¹¹⁷ O arrastar deste processo ao longo de todos estes anos permite que se estabeleça um paralelismo com outra obra monumental, projectada desde a reconstrução pombalina da Praça do Comércio: a construção do Arco de Triunfo no fechamento da rua Augusta; ver J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., vol.1, 1991, pp. 328-331.

¹¹⁸ Isso mesmo era reconhecido, ainda em 1865, por Inácio de Vilhena BARBOSA, ao escrever que tudo o que se fizera até então a favor da construção do monumento «apenas tem servido para demonstrar a esterilidade dos nossos desejos, e a ineficácia dos esforços que se empregaram; o que equivale a dizer que nos tem faltado a firmeza de vontade, de que depende essencialmente a realização de qualquer empresa.» in *Archivo Pittoresco*. - T. VIII (1865), p. 49.

¹¹⁹ Vindo da obra do palácio da Ajuda, Joaquim Rafael (1783-1864) lograra assegurar uma vaga de docente na Academia de Belas Artes. Dos projectos apresentados em 1834 destaca-se, pela sua feição de maior grandeza, a proposta de um «monumento onde se guardasse o coração do herói, pirâmide algo egípcia no interior octogonal da qual, entre estátuas alegóricas, e diante da urna, se desenrolariam cerimónias religiosas»; in *Idem*, p. 335.

Em Lisboa o momento era, à data, de grande agitação. A *Revista Universal Lisbonense*, dirigida pelo poeta António Feliciano de Castilho, declarara guerra ao projecto de Fortunato Lodi para o Teatro Nacional de D. Maria II, em cuja concretização Garrett tanto se empenhara¹²⁰. As motivações nacionalistas, se não mesmo um tanto xenófobas, de Castilho, despertadas por uma sensibilidade romântica assimilada de forma fragmentária, mereceram, todavia, a simpatia de Alexandre Herculano que assim as fortaleceu. Na verdade, as condições que haviam determinado a escolha do plano apresentado pelo arquitecto italiano pecavam por uma total falta de esclarecimento. Não era fácil explicar a recusa simultânea dos cinco planos de arquitectos portugueses submetidos ao concurso promulgado ainda em 1841, mesmo se eram significativas as deficiências arquitectónicas encontradas¹²¹.

A conjuntura desfavorável à obra do Rossio era ainda agravada pelo geral conhecimento das ligações familiares que uniam Lodi ao conde de Farrobo, a quem desde logo se atribuiu uma perniciosa intervenção com vista à aceitação do projecto italiano. Lançado a 11 de Novembro de 1842, no ano em que as mais quentes polémicas ocupavam a imprensa, o concurso para o monumento a D. Pedro IV, destinado desde sempre ao terreiro do Rossio, não poderia ter sido imune a uma fervilhante onda de boatos que então se espalhou¹²². Corria a notícia de que dos quatorze riscos até então apresentados para apreciação, pelo menos seis seriam obra de artistas estrangeiros: um de Cinatti, outro de Rambois e quatro do odiado Lodi, que muito se temia vir a ser, uma vez mais, o artista eleito.

Com base nas notícias que então circulavam, fundamentadas em informações extorquidas a alguns membros da Junta nomeada para avaliar os desenhos em concurso, Castilho anunciava logo em Janeiro de 1843 que mereciam aplauso os projectos entregues, isoladamente, por cada um dos dois cenógrafos italianos. Dava porém todo o destaque à obra assinada por Giuseppe Cinatti que «segundo se afirma é um lindo pensamento e uma lindíssima pintura». No entanto, coerente com a campanha nacionalista que promovia, pela qual se defendia que tal obra só deveria ser entregue a um

¹²⁰ Não deixa de ser significativo que, ao lançar o concurso em 1841, no escasso período que antecede o seu afastamento da direcção da Inspecção Geral dos Teatros, Garrett tivesse tido a preocupação de mandar publicar as condições do concurso na imprensa estrangeira, dando-lhe por conseguinte uma feição internacionalizada, mas sem sucesso.

¹²¹ Note-se que o júri do concurso era exclusivamente constituído por engenheiros; cfr. Gustavo de Matos SEQUEIRA, *op cit.*, vol. I, 1955, p. 62; sobre a falta de condições técnicas dos projectos ver também J.-A. FRANÇA, *op cit.*, 3ª ed., vol. I, 1991, pp. 241-242.

¹²² «Receamos que ainda o Monumento com estátua há de dar assunto a uma guerra de Guelfos e Guibelinos das belas-arts. (...) Domingo não se falava de outra coisa entre os ociosos ranchos do Passeio Público», escrevia Castilho na *Revista Universal Lisbonense*; embora o texto não esteja assinado, o seu conteúdo e a seu estilo enfatizado não nos deixam qualquer dúvida sobre a sua atribuição ao director da publicação, A.F. CASTILHO, «Monumento com estátua» in *Revista Universal Lisbonense*. - N.19, T. II (26 Jan. 1843).

artista português ou cobrir-se-ia a nação de vergonha, depois de apresentar o artista italiano como seu amigo pessoal e de lhe reconhecer total mérito artístico, passou a explicar as razões pelas quais o seu risco não poderia ser aceite¹²³. A monumentalidade da coluna concebida por Cinatti merecia desde logo, mesmo sem dela conhecer mais do que alguns dados gerais, a sua reprovação pelos seus duzentos palmos de altura, incompatíveis com as proporções da praça, e pelos mais de duzentos contos que as notícias correntes atribuíam ao seu orçamento. Depois, como que desculpando-se pelo ataque, Castilho conclui que o «Sr. Cinatti não quiz porventura senão condescender com os rogos de alguém, quando pegou no seu lápiz criador», para concluir, elegantemente: «Mas intendendo no seu coração nobre, que tal obra nunca afinal deveria ser executada por estrangeiro, traçou, sorrindo, a sua, por tal modo, que nunca jamais a pudessem realizar»¹²⁴.

Relativamente aos projectos de Rambois e de Lodi, as informações recolhidas apenas permitiam que Castilho asseverasse a sua maior contenção que, não obstante, continuava nas suas atribuições orçamentais a exceder as magras reservas pecuniárias atribuídas ao encargo. Não deixava o autor de se congratular com isso, num inusitado raciocínio, alheio a qualidades estéticas¹²⁵.

O número total dos projectos concorrentes ascendeu a vinte. Terminado o prazo previsto para a entrega das propostas os desenhos foram expostos numa sala dos Paços do Concelho durante uma semana para apreciação pública. Os lisboetas puderam ver então um conjunto em que se distinguiam oito colunas coroadas com a estátua do herói liberal, quatro fustes (isentos de capitel) rematados também com estátua, aos quais se juntavam um «templo», em cuja parte central se resguardava a figura de D. Pedro, um arco de triunfo desenhado pelo engenheiro responsável pela Repartição Técnica da Câmara Municipal de Lisboa, Pierre-Joseph Pézerat, e, finalmente, seis monumentos «baixos» formados de «parte inferior, base, pedestal e estátua»¹²⁶.

¹²³ «Belos são os dois primeiros destes nomes. Muitas vezes têm ambos eles granjeado os aplausos desta capital, nunca jamais deixaram de os merecer: este mesmo papel, em que escrevemos, distribuidor integro de censuras e louvores, lhes tem lançado flores às mãos cheias no seu caminho triunfal: somos de mais a mais amigos particulares do Sr. Cinatti, e podemos dar testemunho de que reúne ao seu extremado mérito, como artista, qualidades morais, que o tornam modelo de todas as domésticas virtudes. Entretanto havemos de ser justos com ele como com todos - o seu risco, segundo se afirma, é um lindo pensamento e uma lindíssima pintura: merece todas as aprovações como obra, mas todas as reprovações merece também como projecto (...); in Idem, pp. 239-240.

¹²⁴ In Idem, p. 240.

¹²⁵ «Se assim é, damo-nos os parabéns da nossa pobreza, que será já agora quem nos possa redimir da afronta de termos um monumento português, italiano, ao Príncipe que foi só e todo português»; in Idem.

¹²⁶ A. F. CASTILHO, «O Monumento» in *Revista Universal Lisbonense*. - N. 21, T. II, (9 de Fev. 1843), p. 260.

Embora a participação portuguesa no concurso seja, na sua maioria, impossível de conhecer¹²⁷, o testemunho deixado pelo empenhado Castilho, dá-nos, por omissão, uma impressão pouco abonatória. Em vez de referir qualquer desenho que pudesse ter merecido justo reconhecimento, o poeta, deteve-se na inventariação das adversidades que as condições estipuladas pelo regulamento do concurso ofereciam a qualquer «verdadeiro artista nacional», com destaque para a liberdade na composição dos desenhos e para as limitações do prazo de 51 dias¹²⁸. O modo como, indirectamente, Castilho tentava desculpar os artistas portugueses é bem demonstrativo da desvantagem que a exposição pública dos seus projectos mostrava aos olhos de todos os lisboetas. Esta situação, aliada às deficiências arquitectónicas encontradas nos cinco planos nacionais para o Teatro de D. Maria II, justificativas da sua recusa, testemunham cruamente a desventura da produção artística nacional, consubstanciada pela incapacidade do ensino das Belas Artes, fundado em 1836.

O projecto de Giuseppe Cinatti tornou a merecer, pelo contrário, o maior destaque no novo artigo que António Feliciano de Castilho voltava a dedicar à questão do monumento a D. Pedro IV, exorcizando toda a sua profunda antipatia para com Fortunato Lodi, ou como preferi chamar-lhe, «o tenor do teatro de Milão». Dos quatro desenhos do arquitecto do «agrião»¹²⁹, apenas mereceu referência uma coluna. Esta era, apesar disso, na sua opinião, formalmente má, o que a infeliz opção iconográfica dos baixos-relevos ornamentais alusivos ao episódio da guerra civil vinha agravar de modo considerável. Pelo contrário, o monumento idealizado por Cinatti, em cujo risco fora secundado por Rambois¹³⁰, «estava riscado com grande esmero e delicado gosto». As fraquezas que encontrou no projecto repetem o conteúdo das críticas publicadas no artigo antecedente, em 26 de Janeiro de

¹²⁷ Apenas José da Costa SEQUEIRA, à data professor substituto de arquitectura na Academia de Belas Artes, deixou uma *Memória descritiva do projecto para o monumento que se pretende consagrar à memória do Senhor D. Pedro duque de Bragança*, (1842).

¹²⁸ Além da defesa expressa de que o convite à participação no concurso deveria ter sido restringido aos artistas nacionais, Castilho escreve ainda: «Havia de conceder (o concurso) toda a liberdade aos engenhos inventivos, mas limitar todas as circunstâncias acidentais e externas do desenho para não virem a aparecer diferenças de efeito, não resultantes de mérito intrínseco, mas unicamente de condições fortuitas (...). Ambas as coisas se fizeram pelo avesso: - à invenção ataram-se-lhes as asas, dizendo-lhe que o monumento havia de ser forçosamente com uma estátua; e à execução outorgou-se plena licença contra o uso inalteravelmente seguido nas academias italianas e francesas, que apontando (...) o fim do projecto, que se requer, marcam logo a altura, largura, e cor do papel, em que deve ser desenhado; se com simples contornos ou a sombreado; se com lápis ou aguarela; que seja um desenho geométrico, de planta e alçado, etc (...). Finalmente, fixava o convite para termo da apresentação dos desenhos (...) cinquenta e um dias!»; in *Idem*.

¹²⁹ Alcinha pernicioso dada ao novo Teatro do Rossio, em alusão às invasões de água que dificultaram os trabalhos ao nível das fundações.

¹³⁰ A.F. CASTILHO estabelece uma subtil diferença na primazia autoral entre a «coluna do Sr. Cinatti e Rambois» e um outro projecto apresentado pela dupla, mas em que o nome de Rambois é citado antes do de Cinatti; os seus dois desenhos incluíam o núcleo de concorrentes estrangeiros que finalizara com um total de sete riscos. A acrescentar aos quatro de Lodi, há ainda o projecto de Pézerat atrás citado; cfr. «O Monumento», *op cit*, 1843, p. 261.

1843. Em Fevereiro, já na posse de dados mais concretos, Castilho detinha-se numa descrição da coluna de Cinatti, com referências a matéria orçamental, que constitui o documento mais significativo sobre o trabalho do arquitecto.

Partindo do modelo da coluna de Trajano em Roma, conveniente à dignidade imperial do homenageado, Cinatti riscou um projecto monumental que confirma o limite de 220 palmos atribuídos pelas notícias correntes anteriores à exposição, excedendo em dois palmos a altura do original romano¹³¹. Equilibrava-se com 16 palmos de diâmetro e era animada, por um «perene festão de louros» que se denrolava em espiral correndo a todo o comprimento, o qual, repetindo o esquema do modelo da Antiguidade, marcava o desenvolvimento ascendente dos relevos escultóricos¹³². A estes se juntariam ainda mais três cartelas escultóricas, destinadas, sem dúvida, à decoração da base da coluna. O seu interior era visitável, estando prevista a inserção de uma escada de caracol que fazia a ligação ao topo, protegido por um parapeito, onde se destacava então uma colossal estátua em bronze¹³³. O conjunto todo em mármore, à excepção da estátua, fora orçado por Cinatti em 81:776\$000 reis. Castilho, apoiado no parecer de «homens práticos e de consciência», fazia elevar os gastos a 178:846\$000 reis, demonstrando por este meio a impossibilidade da concretização de tão grandioso projecto. Este não foi, de facto, concretizado, como nenhum outros dos riscos apresentados nessa data. Em Março de 1864 voltaria a ser promulgado um novo concurso, desta vez assumidamente internacional¹³⁴, mas será então impossível discernir entre os 87 modelos e riscos enviados para apreciação, identificados exclusivamente com insígnias e divisas, uma proposta que pudesse atribuir-se à dupla de artistas italianos¹³⁵.

¹³¹ Não deixa de ser curioso que Castilho, grande poeta que será do ultra-romantismo nacional, ao argumentar a inconveniência de tais proporções no monumento do Rossio, relembre que as colunas «*Trajana* e *Antonina* não foram (...) feitas pelos hábeis artistas da antiguidade no meio das praças onde estão, senão que os pedreiros e mestres de obras das idades bárbaras, que depois vieram, lhes fizeram em redor os edificios: não é jamais o jardineiro quem põe cogumelos ao pé de uma árvore preciosa, é o desleixo, a humidade e a podridão, quem os faz nascer (...)» in *Idem*, p. 262.

¹³² O trabalho de escultura da coluna era calculado no orçamento original na quantia de 24:000\$000 reis, a mais significativa de toda a obra; cfr. *Idem*.

¹³³ A.F. CASTILHO, «Monumento com estátua» in *op cit.* 1842, p. 240.

¹³⁴ Muito longe do nacionalismo exacerbado de Castilho, Inácio de Vilhena BARBOSA, em 1865, louvaria a Comissão nomeada pelo Estado para presidir ao concurso, afirmando: «A comissão, crendo, com justo fundamento, que as artes têm por pátria todo o universo; e que na erecção de tal monumento todas as considerações devem ser subordinadas à sua maior beleza e perfeição; estabeleceu e anunciou concurso universal, oferecendo cinco prémios (...)» in *Archivo Pittoresco*. - T. VIII (1865), p. 49.

¹³⁵ Ver *Catálogo dos projectos para o monumento a Sua Majestade Imperial o Senhor D. Pedro IV*, 1865.

Embora o projecto que Cinatti submeteu à aprovação da comissão instituída em 1842 não tivesse sido aceite, deveu-se-lhe, no contexto dos arranjos decorativos efémeros destinados aos festejos do casamento de D. Pedro V, em 1858, a montagem efémera de uma coluna que consagrava a imagem de Himeneu. Serviu-se na sua construção do alto pedestal que, entretanto, em 1851 se edificara no centro da praça do Rossio para servir de suporte a uma estátua do imperador nunca executada, o célebre «galheteiro» por baptismo de humor popular. A forma da nova armação distiguia-se totalmente do projecto romano anterior, não só pelas suas menores proporções, como pela introdução de quatro estátuas de vulto sobre o plinto. A coluna de fuste estriado tinha o astrálogo saliente e, junto à base, um terço do seu cumprimento fora preenchido com motivos ornamentais, alheios a qualquer regra canónica, que apontavam para um gosto mais decorativo ditado pela moda francesa. Para o consórcio real, Cinatti e Rambois haviam sido igualmente chamados a dirigir a construção e decoração de palanques destinados aos alpendres do Teatro Nacional de D. Maria II, por cuja liquidação do pagamento ainda esperavam em Abril de 1862¹³⁶.

Nesse mesmo ano de 1862 seriam de novo chamados a intervir na decoração da cidade com vista à preparação das festas de casamento do rei D. Luís. As notícias relativas ao trabalho desenvolvido por Cinatti e Rambois testemunham uma participação mais activa, incluindo então, também, a execução de um arco triunfal financiado pelo corpo do Comércio de Lisboa. O empenho do arquitecto italiano e do seu companheiro na encenação do real consórcio, não deverá ser alheio à nacionalidade da futura Rainha, italiana, como eles.

Depois do «templo de Himeneu», pavilhão monumental sustentado por 44 colunas de ordem composita e encimado por uma cúpula, erguido junto do cais das Colunas pela Câmara de Lisboa a fim de resguardar a família Real no momento de desembarque de D. Maria Pia de Sabóia¹³⁷, salientava-se, no conjunto das restantes armações efémeras da cidade, o «Arco do Comércio». Levantado no largo do Corpo Santo, o arco riscado por Cinatti e Rambois era adornado por um conjunto de oito estátuas de vulto talhadas por Victor Bastos. Embora à medida da arte nacional o escultor tenha merecido a qualificação de «romântico»¹³⁸, nesta edificação celebrativa o espírito que as suas figuras de

¹³⁶ Vide supra nota 104.

¹³⁷ Um articulista do *Archivo Pittoresco* atribuía o seu risco a José Geraldo de Felgueiras Júnior, desenhador da Repartição Técnica da Câmara Municipal de Lisboa, tendo cabido o desenho das duas galerias que o ladeavam ao arquitecto que dirigia a mesma Repartição, Pierre-Joseph Pézerat; cfr. *Archivo Pittoresco*. - T. V (1862), p. 243.

¹³⁸ Victor Bastos (1829-1894), ensinou na Academia de Belas Artes desde 1860, embora só em 1881 tivesse assumido com total responsabilidade a cadeira de escultura. Em 1856 expôs um relevo que representava «com dramatismo sen-

anjo recuperavam era, porém, o da monumentalidade clássica, consubstanciada pela expressão dos panejamentos e por uma postura rígida (com os braços estendidos os anjos seguram duas coroas de louros destinadas a homenagear os noivos reais). Neste sentido, acordavam-se perfeitamente com a forma regular do arco triunfal, de uma altura total de 16 metros. Todos os pormenores de composição foram cuidadosamente elaborados de forma a garantir a impressão proporcional ao esforço do investimento calculado na considerável soma de 5 contos de reis. Pintado de branco de forma a sugerir os efeitos do mármore, os apontamentos ornamentais eram, de acordo com o gosto decorativo da época, destacados a ouro. No interior, o tecto formava «uma abóbada de caixotões com frisos e florões doirados», na qual se suspendia à noite «um sol iluminado a gás, que irradiava uma claridade quase solar»¹³⁹.

O arco triunfal patrocinado pelo corpo do Comércio de Lisboa não deverá ter sido a única obra realizada por Cinatti e Rambois na preparação dos festejos do real consórcio. Aos artistas italianos pode ainda atribuir-se a edificação de uma nova coluna sobre o «galheteiro» do Rossio, que desta vez, embora reduzida à altura de 9 metros, recuperava o modelo de Trajano proposto por Cinatti em 1842, ou seja, vinte anos antes. A coluna «pintada cor de bronze, tendo desenhados a ouro os coches e mais estado com que Suas Majestades se foram receber à igreja de S. Domingos»¹⁴⁰, recuperava o desenho espiralado na ascensão dos motivos ornamentais. No entanto, em vez de qualquer estátua, era rematada por uma singela estrela de cinco pontas ao centro da qual se inscreveram as iniciais dos nomes do casal real.

O monumento transfigurava-se à noite no brilho da iluminação a gás que acompanhava o percurso ascendente gravado no fuste da coluna e abrangia também o remate estrelado. Um testemunho da

timental» a «Cólera Morbus», e em 1860 compunha o modelo para o monumento a Camões, que se haveria de inaugurar já no início dos anos 80; ver J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., vol. 1, 1991, pp.288-294.

¹³⁹ In *Archivo Pittoresco*. - T. V (1862), p. 249. O artigo descreve o Arco do Comércio nos seguintes termos: «Este monumento foi levantado no meio da praça formando um paralelogramo de 10,4m por 8m. Nos dois lados maiores estão as aberturas de dois arcos de 6m de largo sobre o eixo da rua principal; e nos lados menores as de outros dois arcos de 8,2m de largura sobre o eixo transversal. A elevação dos arcos maiores é de 9,6m: a dos menores de 5,8m. Os ângulos são formados por 4 pilastras de 1,6m por 1,2m, decorados com emblemas do comércio e da navegação. Sobre as impostas dos arcos grandes assenta o entablamento composto de arquitrave, friso e cornija; o friso é decorado com folhas de palma, e a cornija entalhada. Nos espaços entre as impostas dos arcos e as pilastras há umas coroas de relevo. Sobre o ático estão gravadas em letras de ouro relevadas (...) inscrições (...). Remontando o ático, nas frentes maiores, estão unidas as armas de Portugal e Itália, com mimosas decorações (...).».

¹⁴⁰ In *Idem*, p. 256.

época salienta o esplendor do efeito da coluna iluminada, o qual era ainda aumentado com a iluminação do Teatro de D. Maria II, «que estava não menos radiante»¹⁴¹.

As intervenções efémeras de Cinatti e do seu companheiro Rambois, com a construção sucessiva de duas colunas comemorativas deverão ter contribuído para afeiçoar a população de Lisboa à forma de monumento em coluna. Não deixa por isso de ser significativa dessa influência a atribuição dos dois primeiros prémios do concurso definitivo, aberto em 1864, a dois modelos para o monumento a D. Pedro IV que repetiam a forma de coluna¹⁴².

2.2. O monumento funerário do conde das Antas

Ainda no decorrer dos anos 50, Cinatti seria chamado a riscar o monumento de um outro herói da nação¹⁴³. Infinitamente menos aristocrata que o imperial D. Pedro IV, o ex-barão das Antas teve o seu monumento remetido ao cemitério dos Prazeres e financiado por subscrição popular. Assim se renderia modesta homenagem à memória de um dos maiores protagonistas da revolta anti-cabralista da Patuleia.

Militar de carreira, Francisco Xavier da Silva Pereira¹⁴⁴, distinguira-se no episódio das lutas liberais. A sua contribuição para a causa de D. Maria II valera-lhe, desde logo, a titularidade de barão e, em 1838, no contexto da política setembrista que ajudara a consolidar, a promoção a marechal de campo. Dois anos depois seria, já como conde das Antas, nomeado Governador Geral da Índia. A partir de 1843, data do seu regresso à capital, teria assegurado um lugar na Câmara dos Pares. Destacado no Porto para o comando da 1ª divisão militar, apanhou a revolta popular da Maria de Fonte e, na sequência dos acontecimentos, entusiasmado por reminiscências da revolução de Setembro, assumiria a presidência da Junta do Porto. Se o protagonismo no episódio da Patuleia não lhe valeu mais do que a prisão no forte de S Julião da Barra, efémera, porém, pela amnistia cedo convencionada¹⁴⁵, a

¹⁴¹ In Idem, p. 256.

¹⁴² O primeiro prémio coube à dupla de artistas franceses Gabriel Davioud e Elias Robert, a quem se deve, portanto, o risco do monumento construído no Rossio. As honras de segundo lugar ficariam para o projecto de António Tomás da Fonseca, arquitecto, filho de mestre Fonseca, depois de mais de cinquenta reuniões do júri do concurso; cfr. artigos de I. de Vilhena BARBOSA no *Archivo Pittoresco*. - T. VIII (1865), pp.49-50 e 81-82.

¹⁴³ A atribuição deste monumento a Giuseppe Cinatti é assinalada, logo em 1879, na biografia redigida por Jaime Batalha REIS, in *op cit*, 1879, p.131.

¹⁴⁴ Nasceu em 1793, filho do governador da praça militar de Campo Maior.

¹⁴⁵ Cfr. Oliveira MARTINS, *op cit*, 10ª ed., vol. 2, 1996, p. 197. O conde das Antas viria a falecer pouco tempo depois, a 20 de Maio de 1852.

memória da sua acção perdurou a ponto de, cinco anos passados sobre a data da sua morte, uma Comissão assegurar as condições necessárias à execução de um mausoléu capaz de homenagear o general.

O projecto definido por Cinatti para o monumento funerário do conde das Antas adoptou uma forma simples, adequada tanto ao local da sua implantação quanto aos recursos disponibilizados para o seu financiamento que, dependentes da boa vontade dos contribuintes, não deveriam ser muito avantajados (até porque os merecimentos do general da Patuleia não seriam unanimemente reconhecidos!). Uma base rectangular, recortada nos cantos, sustenta um elevado paralelepípedo que na face principal ostenta em relevo troféus de guerra aos quais se sobrepôs um medalhão circular com uma inscrição laudatória em latim. O conjunto, ladeado por estandartes e encimado pelo brasão de armas coroado com rectidão heráldica, tem uma notável qualidade plástica. O entablamento que arranca do friso ovalado, sobressai pelo seu remate, onde uma sucessão de molduras laureadas encerram as medalhas das ordens atribuídas ao general. Os quatro cantos são rematados por acrotérios, que reforçam o tom de aproximação ao léxico arquitectónico da Antiguidade. Sobre esta composição se ergue então a estátua do héroi, com farda de guerreiro.

A execução desta figura de vulto coube ao escultor Vitor Bastos, que vimos também colaborar com Cinatti e Rambois na obra de estatuária do arco de triunfo, celebrativo do consórcio régio de 1862. A notícia desta atribuição chegou-nos por via de um requerimento remetido pela «Comissão encarregada de levar a efeito a construção de um Mausoléu para o Conde das Antas» ao Ministério do Reino, a fim de que fosse autorizada a Victor Bastos a utilização da casa que servira de quartel ao extinto Batalhão do Comércio, e que então pertencia à Academia de Belas Artes, para que aí fosse executada a estátua do homenageado¹⁴⁶. O pedido teve deferimento. A 15 de Junho do mesmo ano o modelo da obra estava concluído e pronto para ser apreciado, pelo que a Comissão se dirigiu novamente às autoridades competentes rogando-lhes a cedência da sala das sessões da Academia pelo espaço de alguns dias, para que o modelo pudesse ser aí exposto e analisado nas melhores condições¹⁴⁷. A obra final ficou pronta antes de 16 de Agosto de 1859, data em que a Academia pediu formalmente a restituição da casa que disponibilizara para a execução da estátua¹⁴⁸.

¹⁴⁶ Carta de 29 de Janeiro de 1857; ANTT, Ministério do Reino - ASE, DGIP, Lvº 15, procº 46.

¹⁴⁷ «(...) A Comissão encarregada da construção do Mausoléu do falecido Conde das Antas, precisando fazer colocar o modelo, em grande, da Estátua do mesmo Conde, em lugar próprio, onde por alguns dias, possa ser vista e analisada, o que decerto não é possível fazer-se, com o resultado que se deseja, pelo limitado espaço do recinto onde foi vazado, e

No decurso desse mesmo ano o monumento foi inaugurado, procedendo-se à transladação dos restos mortais do Conde das Antas. Na mesma zona do cemitério dos Prazeres, apenas alguns metros abaixo, como se verá, um outro mausoléu, mais ambicioso fora traçado pelo arquitecto italiano. Ainda antes de celebrada a Patuleia se implantara, no início dos anos 50, o túmulo do inextinguível, mas moderado, defensor da Carta: o duque de Palmela. A impressão causada pela obra realizada para a casa de Palmela não pode ter deixado de contribuir para a decisão da entrega a Cinatti de tal empreendimento.

A passagem de Cinatti pelo domínio da projecção de monumentos, em construções efémeras ou obra edificada, foi cimentada por um rigor de desenho que, mesmo quando houve uma maior franquia decorativa, recupera um léxico arquitectónico e ornamental de raiz clássica em harmonia com a sua formação italiana. Foi essa qualidade que primeiro lhe garantiu o sucesso como arquitecto preferencial da elite social consolidada pela Regeneração. Os seus palacetes são os seus retratos e, neles, as «vagas construções do gótico» não tiveram lugar privilegiado. O estudo da actividade de Cinatti como criador de espaços de vivência privada, que constituiu, sem dúvida, um dos lados mais fecundos do seu percurso nacional, permite-nos reunir os dados essenciais ao reconhecimento de uma marca autoral, a um modo próprio de conceber e praticar a arquitectura. Nas influências exteriores que enriqueceram a base da sua formação e determinaram o sentido de evolução da sua obra, a cenografia desempenhou um papel importante como motor de consolidação de uma sensibilidade romântica. Não foi, porém, o único.

falta de luz própria para se conhecer do seu efeito: vem respeitosamente pedir (...) lhe seja concedido, por 10 ou 12 dias, a sala das Sessões da Academia das Belas Artes, contigua ao telheiro onde tem sido executado este trabalho, para o fim acima proposto.»; ANTT, Ministério do Reino - ASE, DGPI, Mç. 3579.

¹⁴⁸ Carta da direcção da Academia de Belas Artes, 16 de Agosto de 1859; ANTT, Ministério do Reino - ASE, DGPI, Lvº 17, procº 675.

II PARTE

MODOS DE HABITAR OU RETRATOS DA ELITE OITOCENTISTA

1. CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS

A actividade de Giuseppe Cinatti como arquitecto é coincidente, e esteve intimamente relacionada, com a plena afirmação em Lisboa da elite social gerada no contexto da monarquia constitucional. Consagrada por valores revolucionários de sociabilidade, o desenvolvimento da habitação privada oitocentista incorporou os fundamentos da ética e da moral burguesas. Neles redescobrimos, com um sentido dialéctico, uma nova síntese social que extravasou o conceito de burguesia no seu padrão mais restrito, para propor uma aristocracia ecleticamente renovada¹. Maioritariamente sustentada pelos proventos da economia capitalista e apoiada no regime liberal, numa estreita relação de dependência mútua, a elite oitocentista assumiu, regra geral, uma estratégia comum na escalada da hierarquia social. Aproximando-se dos padrões de consumo da «velha nobreza», apostou na aquisição sistemática de bens de raiz, tal como investiram na construção de casas que espelhassem o poder e o estatuto social recentemente conquistado. Foi no seio de uma classe de negociantes enriquecidos, sediada na capital, que Cinatti encontrou os seus principais mecenas. A análise do seu trabalho, para além da percepção do seu modo particular de criar a arquitectura, abre igualmente uma via de abordagem sobre as expectativas, o gosto e o modo de vida dos encomendadores. Um inquérito aos edifícios construídos pelo arquitecto italiano não pode, por isso, ignorar o contexto social que os promoveu, criando as condições para o protagonismo que lhe esteve reservado no domínio da arquitectura nacional, particularmente em Lisboa e em Évora, cidades onde concentrou a sua energia criadora.

O processo que conduziu à instauração da nova ordem social oitocentista em todo o mundo Ocidental afectado pela Revolução Industrial e pelas repercussões da Revolução Francesa, teve em Portugal o seu primeiro impulso na política iluminista de Pombal, pela definição clara de uma estratégia económica que privilegiava os interesses de uma nobreza «recém-nascida», de fortuna fundada já no grande comércio e na especulação financeira. Só a Revolução Liberal de 1820 veio dar maior voz às aspirações progressistas anunciadas pelo ministro de D. José I. A reorganização institucional, económica e política da sociedade portuguesa, consubstanciada pela acção legisladora de Mouzinho da

¹ A extrema dificuldade em caracterizar de forma coerente o grupo dominante da sociedade oitocentista, aberto a múltiplas penetrações e capaz de combinar interesses políticos, económicos e culturais muito diversificados, justifica a tendência partilhada pelos mais recentes estudos historiográficos, votados à sociedade e economia contemporâneas, para substituição da categoria analítica de «burguesia» pela de «elite». Para uma síntese desta questão ver Jaime REIS e Helder A. FONSECA, «José Maria Eugénio um capitalista da Regeneração» in *Análise Social*. - N. 99, vol. XXIII (1987), pp. 865-867.

Silveira, vinha marcar de forma inequívoca o princípio do fim de normas e privilégios próprios da estrutura social do Antigo Regime. Foi, contudo, um processo lento, isento de soluções radicais, condicionado pela instabilidade política e pela persistência de valores tradicionais detectáveis, por exemplo, no recurso à nobilitação como forma de consolidação da ascensão social por parte dos grandes burgueses.

A expansão económica proporcionada no contexto da Regeneração foi determinante para a criação de uma burguesia mais dinâmica e empreendedora. Após o afastamento de Costa Cabral, pelo golpe militar liderado pelo duque de Saldanha em 1851, o país entrava nos «anos da razão»². A relativa tranquilidade política permitiu a Fontes Pereira de Melo criar as condições necessárias ao desenvolvimento do capitalismo, pela animação do sector de Obras Públicas, na criação de infra-estruturas materiais indispensáveis à expansão de diferentes domínios da economia³. Com o objectivo de dinamizar o mercado interno a política fontista implementou a melhoria das vias de comunicação e dos transportes de modo a promover circulação de pessoas e bens, concretizada essencialmente com base na introdução do caminho de ferro, do telégrafo e do investimento na distribuição das redes viárias. Fundamental foi, igualmente, a projecção do comércio com as colónias e mais praças internacionais, bem como do mercado financeiro de capitais, sobretudo no sector ligado às finanças do Estado, com vantajosas benesses, que o próprio cabralismo já garantira, nos negócios de títulos da dívida pública ou de monopólios contratuais já antigos, como o caso do Tabaco. Estas constituíram duas das mais profícuas formas de investimento de capital, especialmente para a elite de negociantes lisboetas⁴. Também a liberalização do acesso à propriedade, no contexto da abolição dos morgadios e da desamortização dos bens de mão morta, promoveu com reconhecida rentabilidade a actividade especulativa em torno dos bens fundiários.

² Assim intitula José-Augusto FRANÇA o período da Regeneração em dois volumes do seu estudo sobre *O Romantismo em Portugal*; cfr. vols. 3 e 4, 1974.

³ Em 1852 Fontes Pereira de Melo fundou o Ministério das Obras Públicas Comércio e Indústria. A instauração de um único órgão de Governo para a gestão destas três áreas de actividade testemunha o reconhecimento da sua total interdependência.

⁴ A situação no Porto é algo diferente. De actividade essencialmente ligada ao comércio do vinho, a burguesia portuense manteve uma grande dependência do mercado britânico. Destaca-se aí o predomínio de uma pequena e média burguesia de actividade económica pouco diversificada, e por isso, muito diferente da sua congénere lisboeta, onde operava uma elite de grandes e poderosos negociantes cujos investimentos tendiam a abranger áreas económicas distintas; cfr. Irene VASQUINHAS e Rui CASCÃO, «Evolução da sociedade em Portugal: a lenta e complexa afirmação de uma civilização burguesa» in *História de Portugal*, vol.V, 1993, p.446.

Apesar da conjuntura favorável, o investimento da burguesia liberal projectada pela Regeneração é acusado de ter desmerecido os sectores verdadeiramente produtivos e, particularmente, a indústria, onde a probabilidade de risco era muito superior às expectativas de lucro, condenando esse sector primacial a um subdesenvolvimento jamais ultrapassado. Está fora do âmbito deste trabalho discutir o padrão de esterilidade económica atribuído à grande burguesia de oitocentos, que na ânsia de proventos imediatistas teria desprezado a oportunidade de modernizar a economia do país e alcançar os padrões de desenvolvimento e industrialização atingidos por outras nações europeias⁵. Interessa porém reter que esse padrão de comportamento, aparentemente irresponsável, face aos vectores fundamentais de desenvolvimento económico, foi tomado como ponto de referência na análise da sua vivência social e cultural. O balanço dos anos «libero-capitalistas», friamente divulgado por Oliveira Martins⁶, vinha reforçar as profecias de Herculano na revista *O Panorama* e as denúncias de Almeida Garrett nas *Viagens na minha terra*. Desacreditada pelo desprezo que lhe votou a Geração de 70, a grande burguesia emergente em Lisboa no segundo terço do século XIX, sucumbe perante as críticas que continuamente acusaram a sua mediocridade. É, porém, difícil de admitir que se possa caracterizar este grupo de maneira uniforme, com base num modelo paradigmático único, já que a elite oitocentista se havia transformado numa amálgama confusa de gente de origem e qualidades diversas.

Estabelecendo uma linha de continuidade histórica, que pode recuar até ao período pombalino, a monarquia constitucional desenvolveu uma política de concessão de títulos nobiliárquicos com que premiou os seus mais activos apoiantes, nos domínios militar, político ou financeiro⁷. Ainda que fosse ao encontro das aspirações de todos aqueles cujo poder económico, por si só, não conferia uma posição social suficientemente distinta, a promoção de elementos da burguesia à nobreza fez parte de uma estratégia que visava consolidar o regime Liberal, e assim reconstruir teias de fidelidade que ocupassem os vazios deixados pela sangria miguelista. A nobreza recente, de ascendência e convic-

⁵ Alguns estudos mais recentes relativos a esta matéria vieram chamar a atenção para uma série de factores condicionantes com que a burguesia se teve de confrontar: «Ainda que tivesse havido uma enorme protecção e incentivos estatais, um empresariado mais orientado para as manufacturas e uma maior disponibilidade de capital industrial, o desenvolvimento económico estava seriamente tolhido à partida pela deficiente dotação de recursos naturais, por um lado, e, por outro, pela debilidade da procura interna»; Jaime REIS, «O atraso económico português em perspectiva histórica (1860-1913)» in *Análise Social*. - N.80 (1984); ver também Maria Filomena MÓNICA, «Capitalistas e industriais (1870-1914)» in *Análise Social*. - N.99 (1987).

⁶ Cfr. Oliveira MARTINS, *op cit*, 1ª ed., 1881.

⁷ O caso do conde das Antas, atrás citado, é exemplar desta situação. Sobre os processos de nobilitação ver AAVV, «Para o estudo da nobreza portuguesa oitocentista - Barões e Viscondes no reinado de D. Maria II», in *Ler História*. - N.10 (1987). pp. 140-145.

ções burguesas, formada por «barões» e bacharéis, pôde rapidamente ascender ao meio das famílias de velha estirpe, frequentemente algo decadentes por conta das vicissitudes políticas e pela nova ordem económica, menos atenta a direitos e privilégios herdados do Antigo Regime. A ordem social que então se concretizava tendia a uma maior abertura e flutuava de acordo com as próprias leis do mercado: ora premiava uns, ora condenava outros. Ainda que depreciados pela concessão inflacionada de títulos válidos por uma só vida, os «novos brasões» do constitucionalismo não deixaram de ser ambicionados e, democraticamente, a todos consolavam (mesmo no seio da elite intelectual, ou não ascendeu o próprio Garrett à categoria de visconde?).

Face a um núcleo social tão multifacetado, onde vingava, é certo, o dinheiro fresco, parece-nos, contudo, legítimo suspeitar que nem todos os recém-chegados seriam «brasileiros», «barões» ou «merceiros ricos»⁸, tal como nem todos enfermiariam da falta de civilidade que lhes atribui a Princesa Ratazzi quando, em 1879, escreve: «os pergaminhos destes condes, viscondes e barões estão impregnados de melaço, de azeite rançoso, de cabedal velho, de bacalhau salgado e mesmo de estrume em pó.»⁹. É porém muito difícil estabelecer um padrão alternativo. A escassez de estudos nesta área, nomeadamente biográficos, muito raramente nos deixa entrever a existência de personagens de carácter excepcional, como o 1º Conde de Farrobo¹⁰. Para além desta figura bem explorada, o que concretamente se conhece dos grandes comerciantes, banqueiros, proprietários ou industriais é, na verdade, muito pouco.

Nenhuma destas contingências impede que, numa perspectiva histórica, se considere a importância do papel desempenhado pela burguesia do liberalismo no desenvolvimento da sociedade contemporânea. Se, num primeiro momento, a afirmação deste grupo passou pelo recurso a vias de reconhecimento conotadas com a estrutura nobiliárquica do Antigo Regime, é forçoso destacar, simultanea-

⁸ No trabalho que dedica ao estudo da sociologia da cultura burguesa, Maria de Lurdes Lima dos SANTOS, caracteriza os barões como «o tipo nacional do capitalista empreendedor» incapaz de corresponder às ambições dos intelectuais liberais, que neles vê a oposição ao progresso, a negação do espírito, da cultura e da civilização. Garrett considerou mesmo que o barão é para a «ordem nova» o que o frade fora para a «ordem velha», mas ainda com desfavor para os primeiros. Dentre eles, na escala mais baixa da galeria de horrores dos novos-ricos, destaca-se «o negociante enriquecido no Brasil (...) como tipo por excelência da burguesia territorializada que substitui o clero e a nobreza na posse da terra - o “brasileiro” é o pequeno capitalista “dilatado pelo calor”, no dizer irónico de Eça, «(...) produto de uma rápida mobilidade social» e que assim se vai tornar «o senhor de todos os prédios grotescamente sarapintados, o frequentador de todos os hotéis sujamamente lúgubres, o namorado de todas as mulheres gordalhufamente ridículas» (*Uma Campanha Alegre*); cfr. *Para uma sociologia da cultura burguesa em Portugal no século XIX*, 1983, p. 18.

⁹ In *Portugal à vol d’oiseau*, 1879, p. 13.

¹⁰ O seu percurso de *dandi* é bem conhecido; ver, entre outros, o romance de Eduardo NORONHA, *O Conde de Farrobo: Memórias da sua vida e do seu tempo*, 1945.

mente, a génese de novas regras de sociabilidade e de conduta baseadas numa teia alternativa de valores que mexeram os fundamentos da estrutura social estabelecida, revolucionando cultura e mentalidades. A importância conferida às relações sociais desenvolveu costumes algo inovadores como as *soirées* ou o hábito de estabelecer um circuito de visitas, que distanciavam cada vez mais a vivência quotidiana burguesa dos costumes mais reservados da nobreza do Antigo Regime¹¹. O enaltecer do trabalho como fonte legítima de dignificação pessoal, é uma ideia fundamental amplamente divulgada nesta época, onde comumente se defende que «tão ilustre deve ser o fidalgo honrado, que legar aos seus descendentes um título sem mancha, como considerado deve ser o negociante, que legar a seus filhos um nome imaculado e uma firma respeitável.»¹².

A valorização da actividade produtiva cresceu a par do culto do ócio e do lazer. Desenvolveram-se novos hábitos que acabaram por reflectir-se quer no incremento do convívio urbano, na frequência do Passeio Público¹³, dos teatros ou dos cafés¹⁴, quer ainda na difusão do gosto pelo veraneio em estâncias balneares ou de puro recreio, como a aristocrática Sintra. A institucionalização do hábito de frequentar as praias da margem norte do Tejo na *saison* adequada aos banhos de mar medicinalmente recomendados, determinaria, já em finais do século XIX, o fenómeno construtivo dos Estoris particularmente acentuado após ter sido completado o caminho de ferro da linha de Cascais, cerca de 1889¹⁵.

¹¹ Cfr. Anne MARTIN-FUGIER, «Os ritos da vida privada burguesa» in *História da Vida Privada*, vol.4, 1991, pp. 193-261.

¹² In *Visconde de Bessone: esboço biográfico*, 1875, p.4. A valorização do trabalho sobressai em muitos dos textos produzidos na época. No *Almanak Industrial, Comercial e Profissional de Lisboa para o ano de 1865*, Zacarias de Vilhena BARBOSA refere: «Há no mundo um grande facto, que já não tem contestação possível. Este facto é ser o trabalho a ideia predominante deste século, e resumir, compendiar em si esta ideia toda a imensa filosofia da actual civilização. Foi o trabalho que conquistou a liberdade, tornando-a uma ideia prática (...). Foi a liberdade que lho recompensou, remindo o trabalho da humilhação anterior, da humilhação de séculos, nobilitando-o no seio da humanidade» (p.V).

¹³ O Passeio Público de Lisboa foi tido já como «civilizador» e, assim, determinante no desenvolvimento da sociabilidade nacional: «Ali era um centro. Ali ouvia-se música muito boa, amava-se, devaneava-se, encontrava-se gente; o lisboeta deixava de ser bicho, e sentia-se parisiense do jardim das Tulherias.»; Júlio de CASTILHO, *Lisboa Antiga: Bairros Orientais*, 2ª ed., vol.X, 1937, p.153.

¹⁴ No Chiado, o principal eixo da sociabilidade lisboeta desenvolvia-se entre o Marrare e o Teatro de S. Carlos; cfr. J.-A. FRANÇA, *op cit.*, 2º vol, 1974, pp. 349-369.

¹⁵ Ramalho ORTIÇÃO dedicou uma série de crónicas ao desenvolvimento desta questão: in *As praias de Portugal*, s.d. Ver também Branca de Gonta COLAÇO e Maria ARCHER, *Memórias da linha de Cascais*, 1943. Mais recentemente salientam-se os trabalhos de Maria da Graça BRIZ, «A Arquitectura do Estoril: da quinta do Viana ao parque do Estoril - 1880-1930» in *Arquivo de Cascais*. - N. 8 (1989) e de Raquel Henriques da SILVA, «A arquitectura de veraneio em S. João do Estoril, Parede e Carcavelos, 1890-1930» in *Arquivo de Cascais*. - N.7 (1988).

O factor mais relevante das transformações sociais que se iam cimentando foi, porém, o pleno assumir da família como núcleo base de toda a organização civil. A burguesia defendeu a primazia da instituição familiar fundamentando-a em valores que se distanciam do conceito de linhagem. Fortaleceu-se o universo restrito da vida privada numa tonante cada vez mais intimista¹⁶. O modo como se apresentava a própria família real, transformada no paradigma de afeição conjugal e doméstica a partir do reinado de D. Maria II, testemunha o enraizamento dessa alteração.

No longo caminho da emergência da sociedade contemporânea, a burguesia oitocentista definiu normas de conduta distintivas, que os manuais de civilidade consagraram. Transformados numa espécie de repositórios dos princípios do «saber viver», estes compêndios reservam o modelo de comportamento que serve de «instrumento promocional das fracções da burguesia em ascensão»¹⁷. Para além de regras de etiqueta, encontram-se aí noções de civilidade que serviam de base ao reconhecimento mútuo entre membros da mesma classe. Esses novos valores, empiricamente transmitidos no seio da educação familiar, conferiam o crédito que o dinheiro, a conquista de um título ou a posse de uma habitação aparatosa, por si só, não poderiam proporcionar. Os princípios então difundidos entre a burguesia condicionavam tanto o modo de vestir e as condições de higiene adequadas, quanto o «bem receber» ou o «bem comer», criando uma sociabilidade apropriada a um estilo de vida ritmado pelo trabalho e, por isso, contrário a qualquer atitude mais extravagante que se opusesse à moderação aconselhada. Geradores de uma compostura normalizada, foram sintomaticamente assimilados por toda a elite social do liberalismo. Assim se justifica o aparecimento de um discurso historiográfico que constata o «aburguesamento» dos herdeiros da antiga nobreza¹⁸. Afastando-se friamente da imagem do *dandi*, herói romântico, a vocação pragmática dos manuais de civilidade onde se condensavam as regras do convívio social, não deixa, contudo, de apresentar «repercussões dos apelos do romantismo no sentido da valorização dos sentimentos intimistas particularmente no que respeita a uma concepção de família-refúgio, repositório desses valores internos (...)»¹⁹.

¹⁶ A tendência paternalista foi então largamente acentuada, acabando mesmo por abranger a própria concepção de Estado, «grande família» onde, à imagem de um pai, o rei é o líder natural Cfr. Irene VASQUINHAS e Rui CASCÃO, *op cit*, vol.V, 1993; Sobre a importância crescente do núcleo familiar no século XIX, Michelle PERROT escreve: «Átomo da sociedade civil, a família é gestora dos “interesses privados” cujo bom andamento é essencial à força dos Estados e ao progresso da humanidade. Um grande número de funções lhe está atribuído. Pedra angular da produção, ela assegura o funcionamento económico e a transmissão de patrimónios. Célula da reprodução, ela fornece as crianças, às quais dispensa uma primeira sociabilidade. Garantia de raça, vela pela pureza e saúde. Cadinho da consciência nacional, transmite os valores simbólicos e a memória fundadora. É criadora tanto de cidadania como de civilidade. (...)»; in *op cit*, vol. 4, 1991, p.105.

¹⁷ Maria de Lurdes Lima dos SANTOS, *op cit*, 1983, p.14.

¹⁸ Cfr. Irene VASQUINHAS e Rui CASCÃO, *op cit*, vol.V, 1993.

¹⁹ Maria de Lurdes Lima dos SANTOS, *op cit*, 1983, p.13.

A atitude geral de alheamento em relação à produção artística nacional por parte da elite burguesa oitocentista, salientada por José-Agusto França²⁰, tende a confirmar todos os dados menos abonatórios denunciados pela *intelligenza* da época. Enquanto ao nível das letras o romantismo se dignificou como movimento cultural, protagonizado por uma elite intelectual francamente bem conhecida, o campo da criação artística permaneceu pobre e, sobretudo, ignorado²¹. Em vão os artistas portugueses procuraram dinamizar o mercado, fundando em 1861, uma Sociedade Promotora de Belas-Artes. À excepção do rei D. Fernando II, e de mais alguns raros coleccionadores²², ninguém comprava as obras de arte produzidas em Portugal. A cenografia da ópera bastava como cultura visual.

Nesta indigência conjuntural relativa à produção plástica, que permitiu que o país fosse considerado «uma Sibéria para as artes», o investimento na construção de habitações nobres por parte da grande burguesia do liberalismo assume uma importância fundamental. A arquitectura promovida pela iniciativa privada constituiu o único sector criativo em plena expansão, assimilando a totalidade dos investimentos, assim canalizados para o fortalecimento de uma imagem de poder e prestígio social. Na sua perenidade material, as fachadas de uma casa deveriam devolver à rua um testemunho de sucesso pessoal que solidificava a recente titularidade e, assim, complementava a demonstração pública de conquista de um padrão de vida aristocrático. A construção de novas casas de morada, ou a renovação de estruturas apalaçadas pré-existentes, expandiu-se então em Portugal, nos anos da Regeneração, como manifestação singular do mecenato possível.

O pleno entendimento desta questão não se esgota, todavia, na relação entre o prestígio auferido pela posse de uma habitação apalaçada e a persistência de valores nobiliárquicos ancestrais. É também fundamental considerar a importância que a habitação deteve no seio da sociedade burguesa oitocentista, sobretudo enquanto espaço consagrado à intimidade familiar²³. Se nos lembrarmos que

²⁰ A tese formulada por este autor sobre *A Arte em Portugal no século XIX*, dá-nos uma visão global da evolução da cultura e da sociedade do período romântico onde se destaca a longevidade das «estruturas negativas» que, desde cedo, afectaram o domínio das artes em Portugal; cfr. *op cit*, 3ª ed., vol. 1, 1991.

²¹ «Entre os princípios e os meados do século, passando por cima duma terrível guerra civil e assistindo embora à instalação no poder económico e político de uma nova classe de “clientes”, a arte não sofreu mudança, ao nível da produção nem ao nível do consumo.»; J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., vol. 1, 1991, p.466.

²² Podemos ainda acrescentar, embora em menor escala, os nomes do conde de Farrobo e do 1º duque de Palmela, que preservava com raro cuidado a colecção de herança familiar. As outras duas colecções de arte dignas de menção formadas nesta época foram reunidas pelo industrial conde de Daupias e pelo negociante John Allen, súbdito inglês estabelecido no Porto; ver J.-A. FRANÇA, «As colecções Daupias e Allen» in *op cit*, 3ª ed, vol. 1, 1991, pp.410-416.

²³ «(...) o domínio do privado por excelência é a casa, fundamento material da família e pilar da ordem social»; Michelle PERROT, *op cit*, vol.4, 1991, p.307.

a família, no seu sentido mais restrito, se tornou a célula fundamental da organização social, melhor se compreenderá a atenção votada ao arranjo da habitação particular.

A insistência no domínio da arquitectura privada não deverá, igualmente, ser dissociada do despontar de uma consciência urbanística específica na cultura de oitocentos que, para além de responder às imposições ditadas pelo «progresso civilizacional», centradas no saneamento e da distribuição de redes viárias, privilegiou um sentido de monumentalização e embelezamento das cidades, reclamado principalmente na capital do reino onde ainda se viam, por toda a parte, as chagas deixadas pelo Terremoto. Os novos hábitos de sociabilidade, que reflectem uma maneira de estar especialmente inovadora no sector feminino da população, passaram também pelo incremento do convívio urbano e, conseqüentemente, por uma maior vivência dos espaços citadinos, o que contribuiu, por certo, para elevar o grau das expectativas em relação à imagem da cidade.

Contrariamente ao que seria legítimo esperar, a arquitectura pública não veio consubstanciar as aspirações de monumentalidade que o espírito romântico parecia ter determinado para o desenvolvimento urbano. Na capital, então demograficamente estável, a monarquia constitucional ultrapassou a carência de novos edifícios destinados ao serviço público pela adaptação sucessiva das fábricas conventuais desactivadas após a extinção das Ordens Religiosas em 1834. O projecto da Ajuda cedo foi abandonado. O próprio monumento a D. Pedro IV foi sendo sucessivamente adiado. Assim, à excepção do Teatro de D. Maria II, obra polémica que vimos riscada pelo italiano Fortunato Lodi ainda no início dos anos 40, e do novo edifício dos Paços do Concelho do arquitecto Parente da Silva, não menos polémico, aprovado em 1867, pouco mais se construiu em Lisboa por iniciativa das instituições oficiais neste segundo terço do século XIX²⁴.

Não obstante, gerou-se nestes anos a consciência da necessidade de um «plano geral de melhoramentos» para Lisboa, que não se cingiu apenas à construção e embelezamento de jardins e passeios²⁵. Encontramos as primeiras medidas oficiais tomadas nesse sentido num decreto-lei de 31 de Dezem-

²⁴ Sobre as polémicas que envolveram a construção de ambos os edifícios ver J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., vol. 1, 1991, pp.316-328. Ver também, relativamente à construção do Teatro de D. Maria II, Gustavo de Matos SEQUEIRA, *op cit*, vol. 1, 1955; Destacam-se ainda neste período obras como a Escola Politécnica, os Banhos de São Paulo, o Observatório da Ajuda e o Teatro da Trindade.

²⁵ Sobre os melhoramentos realizados no Passeio Público entre 1834 e 1852, data da sua iluminação a gás, ver Júlio de CASTILHO, *Lisboa Antiga: Bairros Orientais*, *op cit*, 2ªed., vol.X, 1937, pp. 149-158. Em 1850 começaram também as obras de «engradamento» e plantação do Jardim da Estrela; cfr. *Archivo Pittoresco*. - T.II (Out. 1858), pp. 129-130.

bro de 1864, assinado pelo então Ministro das Obras Públicas, João Crisóstomo²⁶. Embora ficasse aí determinada a formação imediata de uma comissão técnica para a elaboração do «plano geral de melhoramentos» desejado, este só em 1881 viria a ser apresentado à Câmara Municipal de Lisboa, num contexto histórico que marcava já o fim do romantismo em Portugal²⁷.

Mais do que acusar a ausência de condições efectivas para a execução dos planos enunciados, que votou ao esquecimento o projecto urbanístico de actualizada inspiração haussmanianna apresentado, logo em 1865, pelo engenheiro responsável pela repartição técnica da Câmara de Lisboa, o francês Pierre-Joseph Pézerat²⁸, interessa aqui focar o renovar do interesse pelas condições de desenvolvimento da cidade. A nova encenação que parcialmente iam sofrendo os seus espaços não estava muito longe da vocação de aparato que facilmente se detecta nas habitações da nova elite social burguesa. Aliás, após a promulgação do decreto de 1864, a regularidade das ruas, as proporções dos imóveis, bem como a necessidade de assegurar as regras estabelecidas para o saneamento, foram legisladas²⁹. Só então parecem ter começado a ser submetidas ao juízo da repartição técnica dos serviços municipais, para além dos prospectos, as plantas dos edificios a construir, tornando-se regra uma necessidade que Pézerat, reclamava há algum tempo³⁰. Pretendia-se sobretudo salvaguardar o interesse público garantindo a viabilidade do plano de melhoramentos que então se anunciava. Todavia,

²⁶ «Do plano de edificações e reedificações em Lisboa, medidas gerais para se levar a efeito e prescrições de polícia. Art.34º O governo mandará imediatamente proceder a um plano geral dos melhoramentos da capital, atendendo nele ao das ruas, praças, jardins e edificações existentes, e à construção e abertura de novas ruas, praças, jardins e edificações, com as condições de higiene, decoração, cómodo alojamento e livre trânsito do público.

* único. Este plano será elaborado por uma comissão composta de um engenheiro e de um architecto, empregados no serviço de obras públicas, de um engenheiro proposto pela câmara municipal e de um vogal do conselho de saúde pública do reino, indicado pelo mesmo conselho (...); In *Diário de Lisboa*. - N.10 (13 de Jan. 1865).

²⁷ A abertura da Avenida da Liberdade, idealizada desde os anos 60, mas só aprovada em 1879, determinou a demolição do Passeio Público, acto simbólico que J.-A. FRANÇA identificou com o fim do Romantismo em Portugal; cfr. *op cit*, 3ª ed., vol. 1, p.310.

²⁸ Ver J.-P. PÉZERAT, *Memoire sur les études d'améliorations et embellissements de Lisbonne*, 1865. Foi precisamente em 1865 que teve início a remodelação urbanística de Paris do 2º Império.

²⁹ Diz o art. 35º: «Nos projectos que se fizerem (...) além das indispensáveis condições de luz, ventilação e abastecimento de águas se atenderá ao seguinte:

1º Ao melhor sistema de depósito, desinfecção, esgoto, despejo ou remoção de líquidos e sólidos;

2º À drenagem do solo, quando for paludoso ou carregado de substâncias orgânicas;

3º Ao sistema de esgoto em geral, encanamentos de águas e tubagem de iluminação da cidade;

4º À largura das novas ruas, que não deve ser inferior a 10 metros, nem a sua declividade superior a 7 por cento;

5º Aos encanamentos interiores que conduzem aos canos de esgoto as águas dos telhados;

6º Ao chanfrado dos ângulos ou esquinas;

7º À altura das edificações determinada pela largura das ruas (...); Decreto de 31 de Dezembro de 1864 in *op cit*, 1865.

³⁰ Pézerat, formado pela *École de Ponts et Chaussées*, integrou os quadros da Câmara Municipal de Lisboa em 1852. Sobre o percurso e a obra deste architecto-engenheiro ver J.-A. FRANÇA, «Pierre-Joseph Pézerat (1801-1872): le dernier architecte neo-classique à Lisbonne» in *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1979, pp.225-235.

a preocupação de aperfeiçoar as condições de vivência urbana já sobressaía antes, por exemplo, na sistemática imposição pela repartição técnica municipal, como condição para a aprovação dos projectos que eram submetidos à sua apreciação, do escoamento das águas dos telhados ser remetido para a rede de esgotos de cada edifício, impedindo que caíssem directamente sobre a rua³¹.

De igual modo, em 1836, a Câmara recuperou o poder de ajuizar e inspecionar as obras particulares a construir na cidade, que Pombal lhe havia retirado na sequência do Terramoto. O edital publicado no *Diário do Governo*, com data de 20 de Fevereiro desse ano, impelia todos proprietários a edificarem ou reedificarem os prédios em abandono, «quanto à parte que diz respeito ao prospecto da Cidade», sob pena de expropriação, bem como ditava a necessidade de submeter os riscos dos projectos à aprovação municipal³².

Procurando um maior controle, uma decisão camarária tornara igualmente obrigatória, desde Outubro de 1845, a apresentação em duplicado dos prospectos dos edificios a construir em Lisboa, de forma que, uma vez aprovados, um dos desenhos ficasse arquivado nos serviços municipais³³. Mas as normas a observar na construção ou melhoramento dos edificios de habitação só depois de 1864 passaram a estar condicionadas por uma série de regras efectivas no que respeita à sua integração no

³¹ Esta condição aparece anotada na maioria dos projectos com data anterior a 1864 pertencentes à colecção no Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa (Arco do Cego) e é frequentemente assinada pelo próprio Pézerat, tal como se pôde constatar a partir do núcleo consultado.

³² «A Câmara Municipal de Lisboa, autorizada pelo Regimento da Mesa de Vereação desta Cidade, firmado pelo Punho Real em 30 de Junho de 1591, que lhe cometeu a *Inspecção de todas as obras* respectivas à edificação e reedificação da Cidade, compreendendo-se nas atribuições deste encargo o jus de mandar proceder aos reparos necessários, e de fazer demolir todas as construções que ameaçassem de perigo (...): considerando que exercitou este Direito proveniente da natureza do Município no longo espaço de mais de século e meio, que tanto é o tempo que decorre (...) até (ao) terramoto de 1755, em que as atribuições inerentes à *Inspecção* foram desanexadas da mesma Câmara por Decreto de 12 de Junho de 1758, e transferidas para outra Autoridade: e reflectindo-se finalmente, que tendo esta Autoridade sido novissimamente abolida por Sua Majestade; havendo a Câmara consultado por este motivo em 20 de Junho de 1835 sobre a legalidade da reintegração no exercício daquele Direito; e tendo-se Sua Majestade dignado de ordenar por Portaria de 28 de Julho do mesmo ano, que ela ficava provisoriamente autorizada para inspecionar as obras particulares que se construíssem na Cidade (...): tem determinado o seguinte:

Art. 1º Os proprietários dos terrenos que estiverem por edificar, e bem assim os donos daqueles prédios que carecem de ser reedificados, deverão dentro de um ano, contado da data deste dar princípio à dita edificação ou reedificação, quanto à parte que diz respeito ao prospecto da Cidade, sob pena de serem os terrenos ou os prédios vendidos em Hasta Pública a quem se obrigue a assim o executar. - Exceptuam-se os prédios que ameaçam ruína, os quais serão imediatamente demolidos.

Art. 2º Ninguém poderá de ora em diante dar começo à edificação ou reedificação, sem primeiro apresentar o risco à Câmara Municipal, e obter desta a necessária aprovação (...); in *Diário do Governo*. - N. 55 (4 Mar. 1836).

³³ In *Diário do Governo*. - N.234 (4 Out. 1845): «A Câmara Municipal de Lisboa faz publico que, em sessão de 2 do corrente, deliberou que de ora avante fique no seu arquivo uma cópia de todos os prospectos que se lhe apresentarem para a construção de prédios; devendo por isso os requerentes apresentá-los em duplicado (...).»

tecido urbano. Relativamente às moradas nobres este facto permite-nos avaliar a distância a que nos encontramos da concepção de palácio vindo da tradição medieval.

Outrora pensados como estruturas autónomas, de índole eminentemente rural, os palácios concebidos dentro de uma tipologia mediterrânica desenvolviam-se organicamente centrados no seu interior sem valorizar vectores de integração urbanística. O núcleo gerador do espaço interno não era a fachada, nem qualquer escadaria com ela interligada, mas sim o pátio em torno do qual se dispunham os diversos núcleos da habitação, com destaque para a sala, grande divisão de recepção, que na sua vocação de aparato sintetizava a tendência civilista da casa nobre portuguesa da época medieval³⁴. Quando, a partir do século XV, a nobreza nacional começa a construir os seus palácios no interior das cidades, manteve as características essenciais dos paços erguidos em ambiente rural³⁵. Os prenúncios de alteração desta situação surgem logo em finais do século XVI como consequência directa do clima de contenção e ascetismo intelectual promovido pela Contra Reforma. Esta transformação, que aparentemente favoreceu uma integração urbanística mais sensível³⁶, foi consubstanciada pela divulgação de um novo modelo de palácio. Na definição das novas edificações, o desenho das fachadas obedecia já às normas racionalistas da arquitectura de raiz renascentista, enquadrando-se num gosto de severa austeridade próprio da arte de edificar em Portugal, tal como se desenvolveu a partir do período Maneirista.

³⁴ Ver José Custódio Vieira da SILVA, *Paços Medievais Portugueses*, 1995.

³⁵ Esse modo de construir é ainda bem visível em muitos dos palácios quinhentistas construídos, por exemplo, em Évora. Vejam-se as estruturas, ainda bem conservadas do Paço das Cinco Quinas, pertença dos duques do Cadaval, ou o vizinho palácio dos condes de Basto. Sobre a organização das casas apalaçadas edificadas em Évora no século XVI escreve Gabriel PEREIRA: «É um estilo que corresponde a um modo de viver particular das grandes famílias. Havia elementos militares combinados com os agrícolas; o fidalgo era proprietário, o morgado era capitão de cavalos; na casa moravam a mulher e os filhos, os escudeiros e a criadagem, e os serviçais. Um largo portal dava entrada num pátio, vasto e descoberto; a um lado a morada com o seu andar nobre; dos outros lados as casas dos dependentes, as cavalariças, os palheiros, as oficinas, a casa da lenha; no pavimento térreo do palácio os celeiros, as dispensas; todas essas casas tinham porta para o pátio. Para entrar no andar nobre subia-se uma escada descoberta, bem construída, que ia terminar numa varanda coberta, uma porta comunicava com a vasta sala de entrada. Era um sistema de defesa. Os solares campestres têm quase a mesma regra. O fidalgo quando fez o palácio urbano transplantou o plano do seu solar (...).» in *Estudos Diversos*, 1934, pp.165-166.

³⁶ Helder CARITA no estudo que dedica ao Bairro Alto destaca o carácter excepcional de adaptação urbanística própria dos palácios seiscentistas construídos nesta zona da cidade: «Na sua génese e vivência os palácios formam parte integrante da estrutura urbana e social do bairro constituindo-se como elementos de coesão de todo o conjunto. Caso raro na cidade é o verificar-se nestes edifícios uma tendência sistemática de adaptação à lógica e aos princípios urbanos, estabelecendo-se uma clara continuidade, tanto ao nível da rua como dos quarteirões, entre arquitectura erudita e vernácula»; in *Bairro Alto: Tipologias e Modos Arquitectónicos*, 1994, p.63.

A raiz desta tipologia, disseminada ao longo de seiscentos, parece encontrar-se, em Lisboa, no palácio Corte Real³⁷. A sua fachada regular recusa a organização empírica das casas nobres construídas em épocas anteriores e impôs a simetria como regra base do desenho. Para além do destaque conferido ao tratamento do piso nobre, único dotado de janelas de sacada, o alçado principal do edifício é apenas animado pelo grandioso portal disposto centralmente. A grande contenção ornamental desta construção ditou as linhas de força do desenvolvimento da arquitectura doméstica portuguesa, mesmo no que respeita à adopção frequente da planta em forma de U aí aplicada.

O aspecto frio e racional das casas de habitação nobre que descendem deste modelo esconde porém a persistência de uma distribuição orgânica, que escapa à moralização imposta pelo Concílio de Trento, da qual resulta a ausência de uma relação lógica entre a planta e a formalidade das fachadas exteriores. A casa mantendo-se voltada para o interior continua a eleger o pátio como elemento gerador da sua espacialidade, concebendo o portal como elemento independente que, impossibilitado de exceder a sua condição externa, não tem expressão acentuada no interior. A fachada esconde a privacidade doméstica, defendida por sólidos muros igualmente ao nível dos jardins. Trata-se porém de uma intimidade muito distinta do sentido restritivo que lhe imporá definitivamente a civilização burguesa oitocentista. A família guardará ainda por muito tempo um entendimento alargado, abrangendo um extenso conjunto de parentes, protegidos e criados. As divisões são comumente partilhadas por todos. Mesmo os locais mais reservados, a câmara de dormir da dona da casa, por exemplo, é aberta à recepção. Desconhece-se também a necessidade da criação de zonas específicas de circulação, tal como se aposta na polivalência da utilização dos espaços: é o arranjo efêmero ou o tipo de mobiliário disposto que designa a função do momento³⁸. A persistência da tradição organicista medieval na arquitectura da vida privada, detectável até meados do século XVIII, define o que Helder Carita designou como uma «pseudo-metamorfose» da habitação nobre portuguesa, que tende a comprovar a perenidade de valores civilizacionais de raiz islâmica, especialmente detectáveis a sul do Mondego³⁹. O princípio de dignificação da fachada não foi nunca totalmente desprezado, embora apareça tendencialmente de forma muito ténue.

³⁷ Construído em finais do século XVI, este palácio arruinado na sequência da traição do duque de Aveiro, tem sido atribuído a Filippo Terzi, ainda que a severidade das suas fachadas o aproximem também do gosto austero do Escorial, de Juan de Herrera. Grande importância teve então também, o Torreão construído por Terzi para complemento do Paço da Ribeira.

³⁸ Para o desenvolvimento desta questão em França ver Monique ELEB-VIDAL e Anne DEBARRE-BLANCHARD, *Architectures de la vie privée: XVIe - XIXe*, 1989.

³⁹ Ver Helder CARITA e Homem CARDOSO, *Oriente e Ocidente nos interiores de Portugal*, s.d. Sobre as características essenciais das casas nobres setecentistas no norte do país, mais aberto a influências exteriores ver Carlos de AZEVEDO, *Solares portugueses*, 2ª ed., 1988.

A vocação de aparato foi, desde sempre, inerente ao conceito de habitação nobre. A noção de que a imagem de uma casa deve corresponder à condição social daqueles que nela habitam, consagrada na própria obra de Vitruvius, foi reconhecida em todas as épocas. Para além das proporções compatíveis com um modelo de vida senhorial, tradicionalmente obrigado a sustentar uma larga clientela, as casas nobres portuguesas afirmam a excelência dos seus proprietários recorrendo a uma série restrita de elementos externos capazes de condensar o essencial dessa ideia. À semelhança das igrejas jesuítas, é no interior que a casa pode dar mostras de maior esplendor. Contrastando com a simplicidade que regia a vida quotidiana, as salas de recepção efemeramente arranjadas nos dias festivos com armações de ricos panos, tapeçarias e pratas, evocam solenemente o poder dos senhores da casa⁴⁰.

Concebidas como fachadas-muro, num sentido ideal capaz de resguardar a vida doméstica, a arquitectura portuguesa parece valorizar a própria parede, depreciando a sua qualidade de suporte adequado ao desenvolvimento de uma linguagem arquitectónica mais rebuscada. Os edificios limitam-se, por isso, a sublinhar as suas componentes essenciais, ou seja, a volumetria e elementos conotados com uma função estruturante, como os cunhais, ou ainda aqueles que directamente se associam à noção de aparato. Esta revela-se apenas no desenho mais elaborado dos portais, frequentemente brasoados, e na ornamentação reservada à marcação dos vãos do piso nobre, onde é mais recorrente o aparecimento de janelas de sacada. A estes vectores juntar-se-à, a partir do século XVIII, a presença de faustosas escadarias interiores, que conduzem directamente aos salões de recepção da habitação, tomando uma preponderância condicionadora da distribuição. A articulação dessas escadarias com o andar nobre na estipulação de um percurso que, pelo extremo cuidado que se imporá ao seu tratamento decorativo, ilustram ao visitante o poder e a condição social dos proprietários, tornar-se-à em breve num elemento chave de caracterização da habitação palaciana⁴¹. Estaremos, então, numa época de transição onde se adivinham já as alterações que o modo de vida aristocrático irá sofrer.

Só a permanência de um modo de construir pautado por uma economia de meios, cujas raízes mergulhavam no sentido de despojamento introduzido pelo «classicismo asséptico» do designado estilo chão⁴², pode justificar que o engenheiro mentor da reconstrução pombalina, Manuel da Maia, acon-

⁴⁰ Cfr. Idem.

⁴¹ Ver José Sarmiento de MATOS, *Uma Casa na Lapa*, 1944, pp.75-78.

⁴² Cfr. José Eduardo Horta CORREIA, *Arquitectura Portuguesa: Renascimento, Maneirismo e Estilo Chão*, 1991, pp.42-46. Os exemplares que testemunham essa persistência são múltiplos: veja-se, por exemplo, o palácio Lumiares na rua de S. Pedro de Alcântara (1ª metade do século XVIII).

selhasse a construção de casas nobres, não para a Baixa, mas para as suas zonas periféricas, que apenas se deveriam distinguir da estrutura standardizada dos prédios de rendimento pela multiplicação dos vãos e, sobretudo, pelo tratamento mais elaborado a conferir ao portal⁴³. Assim definidos os moldes da arquitectura concebida para a habitação dos maiores do reino, centralizados em pontos comuns de valorização dos edifícios, deram azo às críticas mais desfavoráveis por parte de quem, estranho às particularidades da cultura portuguesa, se chocava com a simplicidade do modo de viver aristocrático: «os casarões aqui chamados palácios não passam de ordinaríssimos edifícios, de aparência muito medíocre, levantados sem regularidade, sem elegância, sem adornos, e próprios, quando muito, de qualquer particular medianamente endinheirado. O brasão de Armas dos donos é o que o distingue e enfeita»⁴⁴.

O vínculo a uma certa contenção arquitectónica na estruturação das fachadas nobres revela não só uma cultura que privilegia a vivência dos espaços interiores, mas também o apego a uma estética arquitectónica desornamentada, que a importação dos modelos barrocos não conseguiu apagar, como comprova a recuperação que dela fizeram os edifícios pombalinos. Esta situação continuou a manifestar-se mesmo quando, já próximo da viragem para o século XIX, a construção privada se liberta das limitações impostas pelo programa da reconstrução⁴⁵. Não obstante, é na época de Pombal que veremos desenvolverem-se as condições que ditaram alterações significativas no modo de habitar da elite social portuguesa.

A emergência de um conceito moderno de intimidade, assente numa concepção familiar mais limitada e, acima de tudo, na noção de privacidade individual, divulgada por toda a Europa em consequência das normas moralizadoras difundidas a partir do Concílio de Trento, parece emergir entre nós apenas na segunda metade do século XVIII. Nesse período, marcado pelo despotismo iluminado de Pombal,

⁴³ Como refere J.-A. FRANÇA «Manuel da Maia, nas suas explicações para a urbanização de uma grande zona no-roeste da cidade, aconselhava a adicionar portais cuidados aos prédios de rendimento, para obter “casas nobres”. Na sua opinião era o portal que fazia o palácio...»; in *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, 3ª ed., 1987, p.179.

⁴⁴ Comentário de um viajante anónimo que visitou o país nos anos finais do século XVIII: *Voyage en Portugal*, 1796, p.33. Esta situação seria muito mais tarde definida por Júlio de Castilho que, em 1879, escreveria também: «Os nossos palácios não têm, por via de regra, o porte garboso de muitos lá fora, os dos nobres de Itália, por exemplo, onde a tradição das *villas* (...) se perpetua. Falta-lhes as linhas, a ousadia, o imprevisto, a harmoniosa consonância de dissimetria, o cálculo das massas equilibradas com pormenor, todo aquele conjunto sábio que faz de muitos palácios de Roma, de Florença e de Milão obras de verdadeiro cunho. Nunca se deu apreço por cá aos primores da ornamentação da habitação particular; são raras as Brejeiras, e, depois não temos a educação, que supere a índole.»; *op cit.*, vol.1, 1879, p. 157.

⁴⁵ Nestes moldes se construiu, a partir de 1790, o palácio do conde de Valadares no largo do Carmo. J.-A. FRANÇA considerou-o como «a mais certa casa nobre pombalina de Lisboa»; *op cit.*, 3ª ed., vol.1, 1991, p.170.

a força do Terramoto acelerou a ruína das estruturas jesuítico-inquisitoriais e senhoriais do país, inaugurando um processo de desenvolvimento da sociedade fundada, a par da conjuntura europeia, numa nova ordem social burguesa⁴⁶. Mais permeável à influência de além-pirinéus, a sociedade lisboeta procurou actualizar-se, abandonando os antigos costumes «mouriscos»⁴⁷. Em estreita relação com o desenvolvimento embrionário da sociabilidade burguesa começa então a detectar-se uma alteração do modo de habitar. Na medida em que se libertava do peso de uma tradição centenária, a casa nobre deixa de se construir à imagem do poder senhorial e linhagístico para tomar novos valores, mais efémeros, mas também mais racionais e, sobretudo, mais personalizados. De um modo geral, esta situação reflectiu-se em termos de distribuição dos interiores, pela tendência para uma programação dos espaços, já plenamente assumida no decurso do século XIX⁴⁸.

A procura de um maior conforto e a defesa absoluta da intimidade familiar restrita são dados novos cada vez mais considerados, a par da vocação de aparato que, inerente ao conceito de morada aristocrática, ganha um muito maior fôlego, de modo a que a concepção da planta lhe passa a estar subjugada. Como resultado mais imediato desta transformação, assistimos ao fim da polivalência dos espaços. Ao mesmo tempo, assume-se uma lógica de tripartição da habitação que consagra, para além das divisões de representação social, zonas de serviços (que incluem as instalações dos empregados), e núcleos reservados à intimidade da vida doméstica, onde prevalece a atenção à comodidade. Estruturada de forma eficaz a casa tende a definir estas áreas de acordo com os andares, de modo que normalmente os serviços se encontram na cave ou nas alas do edifício, as divisões de recepção no andar nobre e a habitação familiar no piso superior.

Seguindo a mesma norma as áreas públicas aproximam-se da fachada principal, enquanto os quartos que mais se procura resguardar abrem as suas janelas para o pátio ou jardim privado. Enquadrados

⁴⁶ J.-A. FRANÇA afirma mesmo que Pombal «inventou» a grande burguesia comercial: «Progressista, Pombal quis criar uma classe que pudesse dar um escol de espíritos progressistas à Nação, uma nova nobreza activa que pudesse introduzir sangue novo nas veias da antiga - atrasada, ignorante esgotada em tradição. Uma nobreza nascida do grande comércio e da finança, aberta a ideias modernas, semelhante à que se tinha desenvolvido em França já há cem anos, seria a única garantia da sua obra e dar-lhe-ia continuidade»; in *op cit*, 3ª ed., 1987, p.248. Assinale-se os privilégios que concedeu a algumas famílias de negociantes com a criação das grandes companhias monopolistas para o controle do comércio colonial. Também a Junta do Comércio, então fundada, iniciou a sua actividade em 1755.

⁴⁷ Cfr. J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., 1987, p.252. No norte do país e especialmente no Porto, onde a influência inglesa se fez sentir muito fortemente, houve sempre uma tendência mais europeia, que a capital não partilhava.

⁴⁸ Cfr. Roger-Henri GUERRAND, «Espaços privados» in *História da vida privada*, vol.4, 1991, p.332; ver também Monique ELEB-VIDAL e Anne DEBARRE-BLANCHARD, *op cit*, 1989. A habitação privada em Paris na passagem para o século XX foi já objecto de um estudo mais recente publicado pelas mesmas autoras: *L'invention de l'habitation moderne: Paris 1880-1914*, 1995.

numa lógica programática, as diferentes zonas da casa querem-se independentes. Assim se determinou a necessidade de multiplicar as zonas de circulação. Corredores e escadas passaram a definir uma hierarquia no acesso às divisões, estabelecendo percursos distintos para os donos da casa, para os empregados e para os visitantes. Adequou-se desse modo a habitação a uma vida social mais intensa, própria do modelo civilizador burguês. Ao ser remetida para uma área específica, a privacidade doméstica pôde desenrolar-se sem constituir um embaraço às frequentes recepções. As escadarias de honra interiores, que haviam começado a aparecer com maior destaque nos palácios setecentistas⁴⁹, dão acesso à zona nobre e pública da casa, enquanto as escadas de fundo servem os alojamentos mais íntimos. Estes itinerários jamais se deveriam cruzar. Separada de ambas, aparecem também, com cada vez maior frequência, escadas de serviço para o acesso às cozinhas e mais dependências de carácter utilitário, bem como aos alojamentos do pessoal doméstico. Por sua vez, as exigências de conforto vulgarizaram a construção de lareiras, comuns em toda a Europa, mas raras entre nós pela preferência dada à braseira, peça móvel mais adequada à itinerância na vivência dos espaços⁵⁰. O mobiliário e a decoração dos interiores acompanham este movimento: multiplicam-se, especificam-se e tornam-se mais sofisticados.

O caminho para a consolidação de uma nova ordem social burguesa foi, como se disse, paulatinamente definido, sem grandes exaltações ou radicalismos. No surto construtivo que animou o último vinténio do século XVIII transparecem, por isso, as hesitações próprias de um período de transição onde se debatem ainda dois modos de vida e também dois gostos de formação estética distintos. Constroem nesta época tanto as famílias de negociantes burgueses protegidas por Pombal, maioritariamente enriquecidos pela exploração da economia brasileira, como os membros da velha nobreza descendentes de velhas estirpes de solar, a quem o Terramoto arruinara a maioria das habitações na capital. De entre as obras patrocinadas pela fidalguia destaca-se o palácio dos marqueses de Castelo Melhor, pela sua expressão arquitectónica solidificada numa linguagem de formação mais actualizada, «muito italian(a) no seu classicismo», mas que denunciava também «o gosto seiscentesco lisboeta e pombalino»⁵¹. O palácio que primeiro parece encarnar o espírito das alterações impostas ao domí-

⁴⁹ O palácio Lumiares, por exemplo, construído logo no início do século, encerra já uma grande escadaria de aparato. Mas o melhor exemplo da importância desta zona da habitação é a escadaria delineada pelo arquitecto Manuel Caetano para o palácio de Domingos Mendes, o «Manteigueiro», construído a partir de 1786.

⁵⁰ Cfr. Helder CARITA e Homem CARDOSO, *op cit*, s.d., p.154. O século XIX trouxe mesmo uma espécie de culto da lareira, porquanto «a lareira é a família»; L. A. PALMEIRIM in *Galeria de figuras portuguesas*, 1879, p. 13.

⁵¹ J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., 1º vol., 1991, p.169. A Francesco Saverio Fabri coube a actualização do risco do edifício. Este arquitecto italiano será, depois, juntamente com Costa e Silva, responsável pelo risco do palácio da Ajuda na feição assumidamente neoclássica que tomou a partir de 1802, e que veio destronar o projecto de gosto ainda barroco, do arquitecto real Manuel Caetano de Sousa (que já encontramos como autor do palácio do «Manteigueiro») e que

nio da arquitectura da vida privada, apontando soluções para o futuro, foi uma obra sintomaticamente empreendida pelo capital burguês. Assumindo plenamente na sua fachada o rigor de uma distribuição acordada numa lógica de simetria, o palácio dos barões de Quintela - dinastia consagrada por uma figura mais carismáticas do romantismo português: o 1º conde de Farrobo - construído a partir de 1777, elegeu um padrão arquitectónico que introduz uma linguagem de ténue referência neoclássica, como testemunha o coroamento do corpo central com um frontão triangular e, sobretudo, o risco da fachada posterior.

Embora se detectem nessa obra, cuja autoria permanece desconhecida, vectores de continuidade em relação ao padrão definido na genealogia lisboeta, numa contenção ornamental que continua a valorizar em exclusivo o portal e os vãos do andar nobre, surgem aí bem denunciadas as novas tendências do desenvolvimento da habitação privada com pretensões aristocráticas. A distribuição interior é condicionada pelo eixo de articulação que se estabelece entre a escadaria de aparato e o salão de recepção nobre. Essa zona de representação é evidenciada ao nível da fachada pela acentuação dada ao tratamento do corpo central. O frontão triangular vem consagrar a tónica de um risco arquitectónico que, não só fez avançar ligeiramente essa zona do alçado, bem balizada por pilastras mais salientes, mas apostou igualmente na introdução de uma varanda corrida à largura de três vãos, que impõe uma maior abertura desse espaço para o exterior. A atenção votada à estruturação da fachada e, sobretudo a correspondência entre os programas artísticos exterior e interior, reforçam aqui o triunfo expressivo de uma concepção de habitar que se distancia da tradição claustral da arquitectura doméstica da capital. Sem renegar o valor da intimidade doméstica, aqui bem simbolizada no muralhamento do jardim, esta alteração foi possibilitada pela conveniente hierarquização dos espaços, que permitiu, simultaneamente, uma maior abertura das áreas públicas e uma maior reserva das privadas⁵². O assumir de uma convivência ditada por normas inovadoras é também testemunhado pela presença de uma «sala de jantar». A criação de um espaço específico para o ritual da refeição, até há pouco tido como algo banal, advém da importância que, cada vez mais, a civilização burguesa tende a conferir-lhe enquanto momento privilegiado de convívio familiar e social⁵³. Por último, não pode deixar de mencionar-se o investimento que a decoração dos interiores mereceu no início dos anos

marca de forma sintomática o início do século XIX. Nas obras de acabamento do palácio Castelo-Melhor participou, como veremos, já na segunda metade dos anos 50, Giuseppe Cinatti.

⁵² Só neste contexto se compreende que esta distribuição tenha já sido qualificada como «funcional»: ver Glória de Azevedo COUTINHO, «Palácio Quintela» in *A Sétima Colina: roteiro histórico-artístico*, 1994, pp. 38-40.

⁵³ Cfr. Roger-Henri GUERRAND, *op cit*, vol. 4, 1991, pp.332-333.

20, financiada já pelo herdeiro da casa, o conde de Farrobo. O programa e a sua execução estiveram a cargo do futuro mestre da Academia de Belas Artes, António Manuel da Fonseca.

Significativo foi também o anunciar nesse edifício de uma estética de raiz neoclássica⁵⁴. Esse gosto «moderno», foi importado para Lisboa primeiro por influência italiana de forte inspiração neopalladiana, referência que também se aplica ao Porto mas por uma via distinta, inglesa, que deu origem a um estilo dito de «Port wine» desconhecido na capital⁵⁵. O neoclassicismo teve na capital as suas raízes numa obra significativamente conotada com a grande burguesia pombalina. O Teatro de S. Carlos, nova ópera lisboeta delineada por Costa e Silva⁵⁶, à imagem do *Scala de Milão* (construído entre 1776 e 1778), foi totalmente financiado pelo conjunto de poderosos negociantes lançados pela estratégia económica de Pombal⁵⁷. Este facto demonstra-nos não só a apropriação burguesa de um hábito cultural até então mais cultivado pela corte, como também nos leva a associar a afirmação de uma nova linguagem arquitectónica com a crescente emergência e consolidação de um grupo social promovido pelo incremento do mercado capitalista⁵⁸.

Mas logo ao nível da mais alta hierarquia social se denunciaria também essa actualização de gosto. A construção do Palácio da Ajuda, impulsionada pelo incêndio que consumiu a real barraca onde D. José I se refugiara após o Terramoto, rodeado de pratas e tapeçarias, veio efectivar a imagem de uma habitação real condigna que vinha há muito sendo adiada. O edifício neoclássico desenhado por Costa e Silva e Fabri que substituiu o projecto de «mau gosto alemão» riscado pelo velho arquitecto da casa real Manuel Caetano de Sousa, embora se tenha quedado inacabado, confirma o pleno triunfo da recuperação «purista» dos valores do classicismo. O abandono da obra da Ajuda determi-

⁵⁴ Torna-se necessária a referência à casa que em 1770 Inácio de Oliveira Bernardes construiu para Gerard Devisme, negociante inglês ligado também aos privilégios do comércio colonial. Este edifício foi «o primeiro exemplo em Lisboa de uma habitação de sugestão neoclássica»: J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed. 1º vol., 1991, p.176. Devisme seria igualmente pioneiro na construção em Sintra de um palacete neogótico (1ª versão do edifício de Monserrate).

⁵⁵ Como refere J.-A. FRANÇA: «Il n'est pas nécessaire de souligner l'influence italienne qui caractérise le néo-classicisme lisboënnin - mais il faut (...) rappeler la lignée britannique, palladienne (ou anglo-palladienne) du néo-classicisme pratiqué à Porto (...)» in «La Lisbonne "Pombaline" et le Néo-Classicisme au Portugal» in *Neoclassicism: Atti del convegno internazionale promosso dal Comité International d'Histoire de l'Art*, 1971, p. 46.

⁵⁶ Arquitecto formado em Bolonha que em breve se veria encarregado, juntamente com Fabri, da direcção da obra do palácio da Ajuda; vide supra nota 51.

⁵⁷ Entre eles contavam-se os Quintelas, os Cruz Sobrais e os Caldas; ver J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed. 1987, pp.239-278.

⁵⁸ Nesse sentido, J.-A. FRANÇA, acabou por considerá-la como uma continuação lógica das obras pombalinas; cfr. *op cit*, 1971, pp. 43-47. Relativamente à fundação do Teatro de S. Carlos, Mário Vieira de CARVALHO escreve: «Com o TSC a grande burguesia alcança (...) um nível mais «refinado» de sociabilidade (...). Enquanto no teatro italiano as classes superiores da burguesia se mesclavam com a nobreza e se aproximavam da corte, o teatro português era abandonado à pequena burguesia e às classes mais baixas da sociedade» in *op cit*, 1993, p. 60.

nou que a verdadeira inovação em termos de concepção da habitação real, enquanto espaço reservado não só à representação mas também à vida familiar e íntima, só surgisse no reinado de D. Maria II, por via da remodelação do Palácio das Necessidades realizada a partir do final dos anos 30.

Consagrado pela actualização do gosto da própria casa real, o neoclassicismo informou todas as raras construções públicas então levadas a cabo ao longo da primeira metade do século XIX. Destacam-se então, para além da obra da Ajuda e do Teatro de D. Maria II, os trabalhos concretizados pelo engenheiro e arquitecto Pierre-Joseph Pézerat. Responsável pela repartição técnica da Câmara Municipal de Lisboa, Pézerat viria ainda a ter uma acção fecunda no domínio da arquitectura em Lisboa, testemunhada por obras de correcta feição neoclássica como a recuperação do edifício da Escola Politécnica ou a construção do edifício dos Banhos de S. Paulo⁵⁹. Mas muito pouco se edificou então. O país abalado por uma série de contingências políticas, que vão das Invasões Francesas e consequente fuga da corte para o Brasil, até à guerra fratricida entre absolutistas e liberais, sofreu uma asfixia conjuntural que, até à década de 40, não favoreceu o incremento de novas edificações, tanto no domínio público como no privado.

O modelo proposto pelo palácio Quintela-Farrobo, ainda que possa ser considerado como «cabeça de série» de um modo de construir mais apto a explorar os recursos da linguagem arquitectónica actualizada, em sintonia com as propostas avançadas pelo neoclassicismo-romântico⁶⁰, não foi imediatamente assimilado. Pelo contrário, mesmo quando, a partir do período governado por Costa Cabral e, sobretudo, no momento da expansão económica promovida pela estabilidade fontista, a grande burguesia liberal pôde investir tranquilamente na construção de novas casas de morada, verifica-se uma tendência para perpetuar a tradicional economia e o despojamento na composição de fachadas. Do mesmo modo, o modelo pombalino continuou, ao longo do século XIX, a influenciar a tipologia dos prédios de rendimento destinados a servir de habitação a uma pequena e média burguesia, em expansão pautada pelo crescimento do sector terciário. As fórmulas que encontramos repetidas surgem descontextualizadas e com o desenho frequentemente degradado, mas prosseguiram impondo como regra base de construção a uniformidade e a contenção decorativa própria dos desenhos aprovados por Pombal para a reconstrução da Baixa da cidade.

⁵⁹ Relativamente ao percurso e obra deste arquitecto-engenheiro ver J.-A. FRANÇA, «Pierre-Joseph Pézerat (1801-1872): le dernier architecte neo-classique à Lisbonne» in *op cit*, 1979, pp.225-235.

⁶⁰ Ver Henri-Russel HITCHCOCK, *Arquitectura de los siglos XIX e XX*, 2ª ed., 1985.

A desornamentação e a simplicidade repetitiva dos projectos do engenheiro Eugénio dos Santos, com janelas de sacada no 1º andar, molduras dos vãos de desenho clássico e acentuação dos cunhais, permite estabelecer uma relação com os princípios da arquitectura palaciana seiscentista de Lisboa, denunciando ainda o peso da herança maneirista veiculada pela tradição construtiva da arquitectura militar. Animando, por vezes, pelo desenho mais dinâmico de Carlos Mardel, particularmente feliz na divulgação do modelo de telhado de dupla inclinação com mansarda, o prédio pombalino teve qualidades francamente inovadoras ao impor uma programação racional ao risco dos edifícios urbanos de rendimento. Em consonância com o que víamos acontecer, muito tempo antes, no domínio da habitação nobre, o estilo pombalino determinou a composição simétrica das fachadas. A caixa das escadas, até então denunciada numa das vertentes, foi deslocada para o centro do edifício, sendo também aproveitada como elemento de suporte de uma estrutura pensada para albergar dois fogos por piso⁶¹. Tudo se passa dentro da mais rigorosa contenção ornamental. Ignorando-se a especificidade da experiência pombalina, feliz sobretudo pelos seus fundamentos urbanísticos, prolongou-se pelo século XIX este modelo construtivo que, com algumas transformações a desfigurar-lhe o sentido original, se esforçou por acompanhar a ténue divulgação do gosto neoclássico, por exemplo, na utilização da verga de volta perfeita⁶².

Num primeiro momento, o Neoclassicismo não parece ter oferecido ao domínio da arquitectura doméstica da capital mais do que frontões triangulares e platibandas. Se a divulgação destas se justifica racionalmente pela necessidade de se canalizarem as águas pluviais dos telhados, de acordo com a imposição camarária que desde muito cedo vemos impor-se⁶³, a banalização daqueles como meio de dignificação de fachadas só se compreende face à incapacidade dos arquitectos de criarem soluções arquitectónicas mais fundamentadas, ou, pior ainda, por um entendimento superficial da proposta avançada pelo palácio da rua do Alecrim. Esta situação foi, aliás, logo no início dos anos 70, severamente criticada por Ramalho Ortigão que se insurge contra o arquitecto lisbonense que faz de qualquer edifício «pretexto para um triângulo»⁶⁴.

⁶¹ Sobre a arquitectura vernacular urbana de Lisboa nos séculos XVI-XVII e o alcance das transformações pombalinas no Bairro Alto ver Helder CARITA, *op cit*, 1994.

⁶² Cfr. J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., vol.1, 1991, p.362.

⁶³ Vide supra nota 31.

⁶⁴ Ramalho ORTIGÃO escreve: «O arquitecto lisbonense tem a respeito do edificio entregue aos ditames da sua inteligência uma ideia fixa, inabalável, birrenta: pôr-lhe no alto, por cima das janelas, encobrindo o telhado, um triângulo de pedra. Colocado o triângulo o artista analisa-o num local que faz inserir nos periódicos, e repousa na imortalidade enquanto lhe não chega a encomenda de um triângulo novo.»; in *As Farpas* (1871-1872), T.XII, 1945, pp.103-104.

Embora sujeita a outras pressões sob o ponto de vista da distribuição dos interiores, a edificação de casas apalaçadas na capital parece inicialmente asfixiada por um síndrome de nostalgia solarenga, que condicionava também, ainda, a plena afirmação da civilização burguesa e a impelia continuamente para a conquista de um título nobiliárquico. Mas não era um domínio estático. Privilegiado pela apropriação, quase total, das intenções mecenáticas, a arquitectura privada patrocinada pelo capital burguês, em construções de raiz ou na adaptação de estruturas pré-existentes⁶⁵, começa a alterar a fisionomia das zonas mais nobres da cidade, que, à excepção da Lapa, continuavam a identificar-se com o núcleo mais antigo do desenvolvimento urbano de Lisboa, ou seja, em S. Francisco, na zona do Passeio Público e no Rato⁶⁶.

O incremento da edificação de novas habitações, único sector construtivo em plena expansão no segundo terço de oitocentos, justifica que se tenha podido considerar o palacete como elemento mais significativo da arquitectura romântica⁶⁷, tal como o prédio de rendimento o fora no período da reconstrução pombalina. Este movimento desenrolou-se sem que se tivessem alterado os dados fundamentais da conjuntura artística nacional, pelo que José-Agusto França é levado a afirmar que: «em vão, numa Lisboa que, sem bastante indústria ao redor, não podia crescer, se construíam palacetes ou se levantavam monumentos: uns e outros eram atravessados pelos defeitos observados na generalidade do gosto artístico da sociedade portuguesa, capaz de bailes espantosos mas incapaz de criar amadores esclarecidos, sequer ao nível da decoração e do bricabraque.»⁶⁸.

O palacete oitocentista, embora isento de características que permitam à partida definir uma tipologia concreta, reflecte os dados próprios do contexto social que lhe deu origem, e que o transformaram no «fenómeno que traduz uma promoção social necessária para dar quadros ao liberalismo triunfan-

⁶⁵ J.-A. FRANÇA chama a atenção para o fenómeno de «um curioso deslizamento da propriedade senhorial» para as mãos da nova aristocracia endinheirada, resultante também da aquisição de velhos palácios, muitas vezes ainda em ruínas, que a burguesia liberal tratou de reconstruir; *op cit.* 3ª ed, vol. I, 1991, pp. 353-354.

⁶⁶ Cfr. *Idem*, p.360.

⁶⁷ Cfr. *Idem*, p.349. O termo palacete surge pela primeira vez associado à habitação de raiz burguesa por assim ter designado o «Manteigueiro» a casa que Manuel Caetano lhe traçara em 1786. Sendo este um dos melhores palácios construídos em Lisboa nos finais do século XVIII, não se pode considerar que, na sua génese, este termo tenha qualquer carga pejorativa. Ela sobrevém depois, no momento em que tudo o que se relaciona com a elite burguesa de oitocentos passou a ser indistintamente desprezado.

⁶⁸ In *Idem*, p. 467.

te»⁶⁹. José-Augusto França distingue as habitações da grande burguesia da genealogia definida pelos palácios seiscentistas e pelas casa nobres pombalinas por via das suas menores dimensões, adequadas a um padrão de vida mais moderno que, como vimos, consagra a família num sentido mais restrito. Detecta-lhes também um aspecto menos sólido e uma arquitectura de gosto mais superficial que valorizou primacialmente o risco das fachadas e das zonas de aparato, como salões nobres e escadarias, descurando uma estruturação funcional, pelo que representavam uma «involução sobre a organização empírica dos casarões de seiscentos»⁷⁰. Irremediavelmente perdidos os fundamentos sociais responsáveis pela longevidade da estruturação orgânica dos interiores palacianos, sem que se tivesse apurado ainda a consciência de valores funcionalistas, tal como Viollet-le-Duc pioneiramente iria defender em França, o palacete burguês desenvolveu-se com um sentido de ostentação. Remete-se, por isso, a uma programação arquitectónica que tentou adaptar a procura de conforto à primazia da vocação de aparato, nos termos que um século antes caracterizaram a proposta de Blondel⁷¹. Só que nem sempre a combinação harmoniosa entre os diferentes propósitos foi respeitada. Exemplo do entendimento desequilibrado dos valores habitação de vocação aristocrática, mas de raiz burguesa, é o projecto de sugestão neoclássica apresentado pelo professor de arquitectura da Academia de Belas Artes, José da Costa Sequeira, de palacete ideal, onde as económicas proporções do imóvel contrastam negativamente com a sobrecarga da fachada coroada por frontão brasonável⁷².

Fruto de uma sociedade que continuamente se «regenerava», pelo apuramento dos dados fundamentais da ética do ser e do viver burguês, o palacete dificilmente se adequa a uma concepção restrita de tipologia arquitectónica. Atormentado pelas transformações do tecido social, de evolução ritmada pela longa duração, tende a desenvolver-se com um sentido cada vez mais personalizado, adquirindo, a partir da segunda metade de oitocentos, um fundamento verdadeiramente romântico, morfologicamente eclético, em contradição com a estandardização das normas de conduta social então difundidas. À medida em que o acesso a um nível superior de casa de morada se foi democratizando, as

⁶⁹ In Idem, p. 350.

⁷⁰ In Idem, p.359.

⁷¹ No seu *Cours d'Architecture* (ed. 1771-1777), Jean François Blondel consagra a habitação nobre, antes de mais, como expressão de aparato. Embora sejam pioneiramente defendidos na sua obra princípios como a comodidade e a adaptação às necessidades da vida quotidiana, jamais se lhes deveria sacrificar regras de arte como a simetria. Isto significava que na desejável correspondência entre a distribuição do espaço interior e a organização dos alçados, só no interior se poderiam fazer concessões; cfr. Monique ELEB-VIDAL e Anne DEBARRE-BLANCHARD, *op cit.*, 1989, p.39-45.

⁷² J.-A. FRANÇA apresenta esta miniatura de casa nobre como apropriada à morada de um «brasileiro», por via dos seus «três corpos mesquinhos, seu frontão em triângulo (com sitio para brasão de armas...), suas grinaldas e seus vasos para plantas na platibanda (...)» in *op cit.*, 3ª ed, vol. 1, 1991, p.362.

edificações adoptaram um cunho de diferenciação que a extensa gramática decorativa dos revivalismos históricos, alimentada pelos numerosos *Recueils* de modelos arquitectónicos disponíveis⁷³, serviu plenamente. A decoração seria então o principal veículo de «libertação arquitectónica», contra a ordem estabelecida⁷⁴.

A recriação de estilos arquitectónicos do passado, divulgada em Portugal, sobretudo, a partir da construção do palácio da Pena, apesar das efémeras experiências setecentistas, não se coadunou de imediato com o espírito severo da arquitectura da capital e esteve por isso, durante algum tempo, remetida a zonas de recreio periféricas, restringindo-se inicialmente a Sintra e a Benfica⁷⁵. Nos primeiros anos da segunda metade de oitocentos, parece ser ainda possível estabelecer uma distinção formal entre os edifícios construídos no perímetro urbano de Lisboa e os implantados em áreas de veraneio. O palacete urbano, dando continuidade a um gosto austero que a frieza do neoclassicismo não transtorna, distinguiu-se até muito tarde do espírito pitoresco que se procurava conquistar nas casas rústicas e de veraneio. Chegará porém o momento em que a austeridade é preterida e suplantada pelo desejo de uma maior expressividade. A procura de um carácter mais personalizado na habitação privada evidenciou os recursos inesgotáveis das composições ornamentais, pelo que, passada a timidez inicial, os palacetes tendem a surgir livres de qualquer constrangimento ou norma de gosto rígida, mesmo na capital.

Sintomático da franquia do meio urbano a novos valores foi a importação excepcional do exotismo múdejar para o palacete construído por um dos grandes capitalistas burgueses de Lisboa, José Ribeiro da Cunha, iniciado talvez em 1866⁷⁶. Não foi, contudo, por via do revivalismo orientalista que se

⁷³ Ver Luciano PATTETA, *op cit*, 1975.

⁷⁴ Fundamental para a compreensão desta ideia foi o estudo de Ernesto de SOUSA, «O Romantismo e a sensibilidade ingénua» in *Estética do Romantismo em Portugal*, 1970, pp. 217-227. Contrariando a tendência da arquitectura contemporânea de raiz funcionalista, em que a decoração é tida como «indecorosa», Ernesto de Sousa demonstra que, pelo contrário, a «exaltação do gosto decorativo, ligado ao Romantismo» poderá ser encarada «como manifestação de liberdade, contra a ordem arquitectónica; como acto destruidor da arquitectura, naquilo em que esta tende a favorecer uma ordem mais ou menos preconcebida, a imposição aliatória de uma cultura. A decoração pode abrir o fechamento arquitectónico a insuspeitados valores de uso, quer individuais, quer colectivos.» (p.220).

⁷⁵ Pedro Navascués PALÁCIO aborda esta questão num texto onde analisa os fundamentos da arquitectura neomedieval. Escreve: «É, de facto, uma realidade palpável que classicismo e medievalismo serviram para configurar edifícios de diverso carácter, salvo, obviamente, as excepções que confirmam a regra; e tanto assim é que o neogótico torna-se sinónimo de arquitectura religiosa, o classicismo evoca a arquitectura civil de carácter representativo e o mourisco conduz à arquitectura do ócio e do prazer.» in *O Neomanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos Descobrimentos*, 1994, p. 34.

⁷⁶ Nos registos camarários encontramos, com data de 6 de Abril de 1866, a nota da aprovação da «alteração na fachada da frente e aumento de outras» na propriedade de José Ribeiro da Cunha, lg. do Príncipe Real, vulgo Patriarcal: ACML (Arco do Cego). *Livro dos prospectos de prédios nº1*, p.89v, nº 1273; o desenho correspondente a este número não consta, porém, do acervo documental.

consolidou a abertura da disciplina arquitectónica lisboeta. Tão pouco as raras experiências neomanuelinas, ainda que inflamadas pela chama nacionalista, imprimiram qualquer alteração significativa na paisagem urbana da capital⁷⁷. O vínculo cosmopolita, que continuou a dominar a escassa consciência arquitectónica dos lisboetas, apenas se conciliaria com um ecletismo informado em grande parte pelo gosto *Beaux Arts*, difundido a partir de Paris do Segundo Império, que tendeu a «nacionalizar-se» na revalidação preferencial de um léxico decorativo românico⁷⁸.

A autoridade do modelo parisiense não constituiu, evidentemente, por si só garante de qualidade artística⁷⁹. O mau entendimento das possibilidades inerentes à livre escolha de léxicos arquitectónicos e decorativos, foi sentido com alguma frequência, o que levaria Júlio de Castilho a escrever, em 1879, algumas considerações sobre o triunfo da classe média e as suas consequências no domínio da arquitectura da capital. Desse império de «flagrantes anomalias estéticas» deixou-nos o seu vivo testemunho: «(...) o efêmero palácio burguês, rodeado de araucárias e coroado de estátuas de loiça vidrada, sorri ao sol da Lisboa heráldica; as frontarias rutilam de todas as cores do arco-íris, e mesclam todos os estilos imagináveis, desde Roma até Colónia, desde Londres até Bagdad; Luís XIII acotovela-se na mesma empena com Afonso Domingues; a platibanda italiana encavalga-se no arco alhambrez; o minarete sobrepuja a arquitrave; porque a poética do mestre-de-obras constitucional timbra em ser meio mulher, meio peixe; o azulejo remoça numa feição puramente comercial; a anarquia invade a arte (...)»⁸⁰.

Entendido de modo abrangente o termo palacete adapta-se às particularidades e à diversidade da habitação burguesa, ora concebida de acordo com um gosto eclético mais livre, ora arreigado a um espírito mais severo, em sintonia com uma disciplina quotidiana regida pelo trabalho, que se revê ainda na discreta monumentalidade da tradição clássica. Sem identidade formal, a expressão parece ser, porém, a que melhor designa o tipo de habitação nobre adequada à sociabilidade burguesa. Independentemente da sua qualidade arquitectónica, quase sempre fragilizada pela ausência de uma formação académica e uma discussão teórica capazes de fundamentar opções estéticas, as construções patrocinadas pelo capital burguês deixaram a sua marca na fisionomia da cidade, testemunhan-

⁷⁷ Destaque merece apenas o edifício da Estação do Rossio da autoria do arquitecto José Luís Monteiro, cujo projecto foi aprovado pela Companhia Real dos Caminhos de Ferro Portugueses a 28 de Abril de 1888.

⁷⁸ Cite-se a título de exemplo as obras de arquitectos como Ventura Terra, Norte Júnior e Álvaro Machado; cfr. J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., vol. 2, 1991, pp. 174-183.

⁷⁹ É forçoso destacar porém as obras de arquitectos como mestre Monteiro e Ventura Terra, pela superior qualidade com que pontuaram o domínio da arquitectura nacional.

⁸⁰ Júlio de CASTILHO, *op cit*, 1ªed., vol.1, 1879, pp.326-327.

do uma evolução do gosto e da prática da arquitectura no domínio da habitação particular. Entender o contributo de Cinatti neste processo é o objectivo primacial deste inquérito.

A participação de Cinatti no movimento de adaptação e construção de casas de habitação concebidas à medida da elite social oitocentista abre uma via de abordagem parcelar de todo este fenómeno. Começou por denunciar-se ao nível da remodelação de interiores em obras que confirmam a desadequação de estruturas pré-existentes num quadro de sofisticação e especificação crescentes. Foi como arquitecto-decorador que se deram as suas primeiras incursões no domínio do espaço privado. Essas obras, realizadas primeiro para o duque de Palmela e depois para a Casa Real, consolidaram o prestígio do seu nome ao longo dos anos 40, preparando o assumir pleno da condição de arquitecto na década seguinte. A partir dessa data, Cinatti converteu-se num dos criadores mais activos no domínio da arquitectura nacional promovida pela iniciativa privada, desenvolvendo um trabalho que contemplou obras destinadas não só a Lisboa, mas também a zonas periféricas e mesmo a meios regionais, como no caso de Évora, e que soube acompanhar o sentido da evolução da arquitectura nesta segunda metade do século XIX. A sua formação italiana, vincadamente neoclássica, naturalmente imbuída de uma forte tendência neo-palladiana, coadunou-se perfeitamente com os princípios de austeridade e de depuramento que regiam a tradição da habitação nobre da capital, para a qual demonstrou aliás grande sensibilidade. Até à data da sua morte, em 1879, a sua produção sofreu, porém, diversas nuances, abrindo-se a outras influências sempre com um notável sentido de adequação dos programas. Como veremos os factores desse desenvolvimento foram múltiplos e de natureza diversa, pontuados não só pelas exigências da encomenda, mas também pelo seu percurso pessoal. Enriquecida pela experiência cenográfica, reserva de sentimento romântico, como vimos, a sua produção arquitectónica sofreu uma alteração visível com o início da intervenção no património monumental nacional.

Favorecido pela conjuntura definida nos anos da Regeneração, o arquitecto italiano beneficiou igualmente da ausência de um corpo estruturado e competente de arquitectos nacionais. O panorama da arquitectura portuguesa, ensombrado pelo subaproveitamento de Joaquim Possidónio Narciso da Silva⁸¹, é pautado pela presença meritória de alguns arquitectos estrangeiros, como Pierre-Joseph

⁸¹ Possidónio da Silva, beneficiando de uma formação actualizada em Paris, por via da sua passagem pela *École des Beaux Arts*, tornara-se no seu regresso a Portugal arquitecto da Casa Real, por decreto de 15 de Outubro de 1834, passando a auferir o pagamento anual de 1:200\$000 reis (ANTT, AHMF - Casa Real, *Livro 1º de Registo de Mercês e pensões*, Lx^o 2565, pp. 88v-89). Em Portugal acabaria por fundar, em 1863, a Real Associação dos Arquitectos Cívicos e Arqueólogos Portugueses.

Pézerat, mas também pela inoperância e desadequação do corpo de artistas nacionais, fragilizado pela falta de qualidade do ensino da Academia⁸². Não admira, pois, que num nível médio de encomenda se generalizasse o recurso ao desenho do mestre de obras, nos termos denunciados por Júlio de Castilho, logo em 1879. Ainda hoje, ao abrir o *Almanak* que em 1865 publicava uma indicação sistemática de todo o tipo de serviços disponíveis na capital, não deixamos de ficar surpreendidos com a escassez dos profissionais de arquitectura. No capítulo dedicado à «construção e reparação de edificios, materiais e pessoas adequadas ao desempenho ou execução de qualquer obra ou empresa», o artigo 1º contempla apenas o nome de nove arquitectos, entre os quais se conta o de «José Cinatti»⁸³.

Paralelamente a esta questão, uma outra, não menos significativa, deverá equacionar-se, relativa à persistência de um certo desmerecimento do corpo artístico no contexto social da época. A valorização burguesa da actividade produtiva, direccionada à produção de riqueza parece ter influído negativamente o domínio das artes plásticas, consagrado como Kant definira, num contexto muito diverso, à «inutilidade» do Belo. Não se trata de um problema novo. Dele se dera bem conta no reconhecimento público dos autores da estátua equestre de D. José I, que favoreceu o fundidor da obra em detrimento de Machado de Castro, seu escultor⁸⁴. No campo da produção arquitectónica, o vínculo que a tradição portuguesa sempre manteve entre a formação militar e a prática construtiva, não beneficiou, também, a valorização dos profissionais saídos da recém criada Academia de Belas Artes. Esta situação transparece muito claramente ao verificar-se que nenhum dos projectos de architectu-

⁸² Luciano CORDEIRO denuncia esta questão quando, no *Relatório* que redigiu em nome da comissão nomeada para propor a reforma do ensino artístico em 1875, escreve: «O curso de arquitectura pareceria que teria por fim criar os arquitectos, entidade cuja ausência quase absoluta nos dá o carácter de um país excepcional e se afirma de uma maneira decisiva todos os anos numa multidão de extravagantes e deploráveis edificações urbanas. O curso de arquitectura é simplesmente um curso de desenho de arquitectura e ornato arquitectural! Nem a geometria descritiva e a física aplicada à arte, nem a resistência dos materiais, a mecânica, a estereotomia, a construção, a higiene e a legislação das edificações, a história da arquitectura, fazem parte do curso oficial destinado a formar arquitectos! (...)» in *Relatório dirigido (...) ao Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino pela Comissão nomeada (...) para propor a reforma do ensino artístico e a organização do serviço de museus, monumentos históricos e arqueologia*, 1876, p.XXVI.

⁸³ Oferecendo os seus serviços de arquitecto encontramos os já citados Feliciano de Sousa Correia (1º arquitecto das Obras Públicas), João Pires da Fonte (Professor de Arquitectura da Academia de Belas Artes), «Pedro José Pézerat» (engenheiro responsável pela Repartição Técnica da Câmara Municipal de Lisboa e lente da Escola Politécnica), a que se juntam, para além de Valentim José Correia (arquitecto da Repartição de Obras Públicas do Ministério das mesmas), José da Costa Sequeira (também professor de arquitectura da Academia de Belas Artes e vice-presidente da Associação dos Arquitectos Civis) e António Tomás da Fonseca (filho do mestre de pintura e professor da Academia António Manuel da Fonseca, que dirigirá a Academia de Belas Artes depois de 1879), dois desconhecidos: Henrique Carlos Afonso e J. E. Chabert, o qual se apresenta como «engenheiro construtor de edificios»; ver Zacarias de Vilhena BARBOSA, *op cit*, 1865, 1ª parte, pp. 156-157.

⁸⁴ Cfr. J-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., 1987, p. 232.

ra, desta segunda metade do século XIX, guardados no arquivo municipal de Lisboa revela o nome do seu autor. A identificação e ordenação de todos os desenhos pela identificação do encomendador diz bem do estatuto social dos architectos, transformados em simples executores de ideias.

Giuseppe Cinatti, sempre secundado pelo seu amigo e companheiro artístico Achille Rambois, com quem estabeleceu uma parceria assumida em todos os domínios da sua actividade, à maneira de Percier e Fontaine, foi, contudo, o criador mais activo no domínio da arquitectura. Como constatou um testemunho contemporâneo, tanto na cenografia como na arquitectura Cinatti e Rambois eram inseparáveis, «juntos pintavam a mesma tela ou cena, delineavam o mesmo projecto de edificio e dirigiam a sua execução», acrescentando, contudo, que «quando se tratava de trabalhos de execução prática, dos dois era Cinatti o mais assíduo na sua direcção»⁸⁵, o que aliás se coaduna com o sentido específico e distinto das suas formações académicas.

A ideia da primazia de Cinatti no domínio da arquitectura, fundada na memória mais consistente que envolve o seu nome, citado muitas vezes isolado, tende porém, com toda a propriedade, a agudizar-se. Rambois não mereceu por isso qualquer entrada no valioso *Dicionário* de Sousa Viterbo⁸⁶. O mesmo se constatava antes, pelo modo diferenciado como os artistas são apresentados no *Almanak* de 1865. Referidos separadamente por Zacarias de Vilhena Barbosa, os nomes de José Cinatti e Achilles Rambois estão simultaneamente presentes nas categorias de «Pintores cenógrafos» e de «Pintores - decoradores, inventores ou executores de ornatos ou imitadores de madeiras», mas não no artigo reservado aos architectos, onde Cinatti surge desacompanhado⁸⁷. A presença de Rambois embora sempre subjacente, raramente ultrapassa uma situação secundarizada. Não obstante, o facto de se terem constituído como uma dupla tem extrema importância, especialmente nos períodos de maior actividade, já que permitiu uma gestão consertada dos trabalhos empreendidos, que frequentemente vemos decorrerem em paralelo. A participação de Rambois está por isso implícita em todos os trabalhos analisados, embora, por vezes, as condições específicas da sua prestação exijam que seja mencionada com maior destaque.

⁸⁵ Artigo de um crítico anónimo publicado na revista *A Construção*. - N. 12, ano II. 1894.

⁸⁶ Cfr. Sousa VITERBO, *op cit*, 1ª ed., 1922; este autor no artigo que dedica a «José Luiz Cinatti», onde apresenta uma biografia «obsequiosamente comunicada pelo ilustre artista Alfredo Keil, genro de José Luiz Cinatti», não faz mesmo qualquer referência à colaboração mantida com Achille Rambois; cfr. *Idem*, vol. 3. pp. 271-273.

⁸⁷ Cfr. Zacarias de Vilhena BARBOSA, *op cit*, 1ª parte, 1865.

Marginal em relação ao meio dos arquitectos nacionais, afecto a um meio intelectual onde a xenofobia terá alguma tendência a agudizar-se⁸⁸, Cinatti não pertenceu a qualquer associação, tal como não parece ter realizado qualquer obra de foro público. Este facto não significa que não se reconhecesse a sua autoridade no domínio da arquitectura, bem patente, por exemplo, na sua convocação para o júri da obra dos Paços do Concelho. Não obstante, foi no âmbito da encomenda privada que, entre os meados dos anos 50 e 70, a actividade de Cinatti no domínio da arquitectura se alicerçou. O seu trabalho não se restringiu à criação de palacetes para a morada da elite burguesa oitocentista. Para além da participação fundamental nas obras de remodelação dos interiores do Real Palácio das Necessidades e de uma multiplicidade de trabalhos realizados para o duque de Palmela, a actividade de Cinatti, ainda que pontualmente, estendeu-se a outros campos. Integrou tanto a construção de mausoléus e outros monumentos funerários, como a edificação de um Asilo para a Infância Desvalida, ou da recuperação de espaços teatrais. A imagem da habitação particular mais faustosa pauta, porém, um dos sectores primaciais do conjunto da sua obra, a par do restauro monumental, que traria a linha mais significativa da evolução da sua obra nos últimos anos de actividade. Seria porém no domínio da arquitectura privada que Cinatti deixou um contributo mais perene, inventando uma imagem de prestígio à altura das aspirações de um núcleo social que a todos os níveis se consolidava, a qual parece ser, ainda hoje, válida como retrato elitista da burguesia de Oitocentos. Vejamos como.

⁸⁸ Exemplar desta situação foi, ainda no início dos anos 40, a guerra movida contra o projecto de Fortunato Lodi para o Teatro de D. Maria II, após a sua aprovação à margem do concurso público empreendido; cfr. Gustavo de Matos SEQUEIRA, *op cit.*, 1955.

2. PRIMEIRAS INCURSÕES NA ARQUITECTURA DA VIDA PRIVADA

2.1. Remodelação do palácio das Necessidades

A participação de Cinatti na remodelação dos interiores do palácio das Necessidades, concretizada, no essencial, entre 1844 e 1846, tem sido salientada por autores diversos sob ponto de vista da sua acção enquanto responsável pela definição do programa da decoração cumprido no arranjo das mais importantes divisões do palácio, ou seja, aquelas que se destinavam às recepções e actos protocolares inerentes ao quotidiano real e as que se reservaram à habitação privativa dos monarcas⁸⁹. O alcance das obras então realizadas pode ser conhecido com base em dois documentos essenciais: um manuscrito de Joaquim Possidónio Narciso da Silva, que, em 1849, fez uma completa descrição do paço⁹⁰ e um álbum de desenhos originais do projecto geral das decorações assinado por Giuseppe Cinatti, que hoje, infelizmente, se tornou impossível apreciar⁹¹. Ambos os documentos, pela importância do seu testemunho histórico, confirmam o nível da responsabilidade atribuído ao arquitecto italiano em moldes que contribuem para asseverar o precoce reconhecimento das suas qualidades artísticas, a partir da produção cenográfica, no mais alto estrato da hierarquia social.

No mesmo ano em que se apresentaram, com enorme sucesso, os cenários da ópera de Meyerbeer *Roberto do Diabo*, estreada no Real Teatro de S. Carlos a 7 de Outubro de 1842, Cinatti, potenciando, certamente, a formação garantida pela actividade profissional de seu pai, encetou, com o apoio de Rambois, as obras de remodelação dos interiores e acréscimo do palácio do duque de Palmela ao

⁸⁹ Devem mencionar-se, em particular, os trabalhos desenvolvidos por Manuel CÔRTE-REAL, *O Palácio das Necessidades*, 1983 e o de José TEIXEIRA, *D. Fernando II: rei artista-artista rei*, 1986.

⁹⁰ *Descrição da residência Real das Necessidades pelo Architecto da Casa*, cópia de 22 de Fev. 1849; ANTT, AHMF - Casa Real, Cx. 6470 (XV/L/56), Mç. 1. Este texto tem uma importância excepcional porquanto nos dá uma descrição fiel, não só do programa de reformas levadas a cabo no reinado de D. Maria II, permitindo equacionar o modelo artístico que as vinculou, mas também nos deixa um testemunho «arqueológico» da construção palaciana setecentista, afecta a uma distribuição dos espaços interiores presa ainda à tradição orgânica, ou seja, com dependências intercomunicantes organizadas em torno de um pátio interior. O texto de Possidónio da Silva foi publicada na íntegra por Leonor FERRÃO, *A Real Obra das Necessidades*, 1995; a cópia do documento aí citado tem o título completo de Descrição e tombação do palácio das Necessidades e restantes propriedades anexas, pertencentes aos bens da Coroa pelo arquitecto Real J. Possidónio da Silva, e está datada de 1851. O trabalho publicado por Leonor Ferrão é o estudo mais recente e mais completo sobre a edificação joanina das Necessidades, mas só marginalmente se ocupa das transformações oitocentista na ala palaciana.

⁹¹ Este precioso álbum, que chegou a ser mostrado numa exposição realizada no paço ducal de Vila Viçosa, foi devolvido à posse da pintora Maria Keil (a família Keil do Amaral descende directamente de Cinatti, por via do casamento de Cleyde Cinatti com o pintor Alfredo Keil), perdendo-se, já em finais da década de 1980, o rasto do documento, razão pela qual não foi possível ter-lhe acesso. As únicas evidências da sua existência estão limitadas às fotografias publicadas por José TEIXEIRA, *op cit*, 1986.

Calhariz⁹². A qualidade da sua intervenção, asseverada pelo exigente conde Raczynski⁹³, poderá ter influído na escolha do arquitecto italiano para a direcção das transformações que D. Maria II e D. Fernando desejaram ver cumpridas na sua principal morada. Acresce que os soberanos eram assíduos frequentadores de espectáculos teatrais e de ópera, confrontando-se com regularidade com o trabalho da dupla dos principais cenógrafos do reino⁹⁴.

As avultadas obras de readaptação dos interiores do palácio das Necessidades foram pensadas em pleno reinado de D. Maria II, que assim assumia definitivamente a escolha do paço de fundação joanina para sua morada permanente, esquecendo a Ajuda. Algumas alterações de menor alcance antecederam, porém, o programa das transformações realizadas entre 1844 e 1846. A desactualização das estruturas internas do paço justificaram o teor imediatista das primeiras intervenções⁹⁵, patrocinadas inicialmente por D. Pedro IV, que passaram pela introdução de caixilharia nova nas janelas a fim de «resguardar a variação de atmosfera», pela substituição de portas internas numa tentativa de aproximação a um «gosto mais moderno com dourados» e pela demolição de algumas paredes para se dar maior grandeza a algumas das divisões principais, como a câmara da Rainha. As remodelações passaram ainda pelo desmanche dos painéis de azulejo setecentistas em todas as salas e quartos, colocando-se em vez deles, simples rodapés de madeira que combinavam com o soalho «à inglesa» com que se revestiu o chão. O tom de modernização é ainda dado pela introdução de uma lareira na «sala do Respeito».

⁹² O total desaparecimento das decorações projectadas por Cinatti e Rambois impossibilita o conhecimento integral do projecto do Calhariz. No entanto, a análise dos testemunhos recolhidos demonstrou a existência de um certo parentesco entre os dois programas ornamentais, pelo que se retira alguma vantagem do facto de apresentar o conteúdo das remodelações realizadas no Calhariz depois de conhecer a obra das Necessidades.

⁹³ Vide *infra* nota 193.

⁹⁴ Sobre D. Fernando II, J.-A. FRANÇA escreve: «O amor da ópera influenciou muito este príncipe alemão que detestava a política e desprezava as contradições do seu novo país; tomará como esposa morganática uma cantora suíça vinda a S. Carlos - e, "dilettanti" e amador de castelos, acrescentará ao amor de Rossini o das lembranças medievais do seu país natal»; in *op cit*, 2º vol., 1974, p. 485.

⁹⁵ Possidónio da SILVA resume o conteúdo dessas obras deixando bem explícita a ideia da desadequação dos interiores ao gosto da época. Escreve: «Este Edifício foi construído no Reinado do Senhor Rei Dom João Quinto, para servir de residência às Pessoas Reais que viessem a Portugal. Tinha tudo necessário e conveniente para um tal destino, porém próprio para os usos e gosto da época da sua construção: isto é, todos os pavimentos eram cobertos com tijolos; os rodapés das salas forrados de azulejos, até à altura de cadeiras de espaldar: as janelas sem vidraças, e apenas com um só postigo com vidros em uma meia porta de cada janela. As paredes ficavam em tosco para serem cobertas com panos de raz, ou com damascos nos locais mais reservados. Já se vê que no decurso de tantos anos, os hábitos tendo mudado, se necessitava de outros cómodos, que hoje são indispensáveis na vida social; e principalmente quando o Soberano, faz neste Edifício a sua residência.» in *op cit*, 1849.

O complemento destas transformações do piso nobre só surgiria nas vésperas do casamento de D. Maria II com o príncipe Augusto de Leuchtenberg, falecido em Março de 1835, apenas dois meses após a sua chegada a Lisboa. Aumentou-se então a sala denominada «do Despacho», tal como se dividiram outras, a fim de adequar o aproveitamento dos espaços à especificidade crescente da sua utilização. Possidónio da Silva regista o investimento no tratamento decorativo dos interiores⁹⁶. Apesar das transformações e melhoramentos o paço das Necessidades permaneceu aquém da sofisticação exigida à residência de uma corte europeia⁹⁷. Estas circunstâncias justificam o arranque, em 1844, das obras que mais profundamente mexeram as estruturas e a organização dos espaços interiores da morada régia, tuteladas então também pelo gosto actualizado do rei consorte, D. Fernando II.

D. Fernando de Saxe-Coburgo-Gotha, em Portugal desde 1836, manter-se-ia durante os primeiros anos da sua estadia, totalmente absorvido pela reconstrução do convento hieronimita da Pena, em Sintra, cujas ruínas adquirira em 1839. Essa circunstância, aliada à agitação política dos primeiros anos do reinado mariano, não animaram os soberanos para o pesado investimento e os transtornos que a remodelação total do paço viria a exigir. Só em 1844, a efémera paz e a estabilidade económica do período cabralista, parecem ter proporcionado as condições mínimas para que tais transformações fossem projectadas. O seu obreiro maior foi, naturalmente, o arquitecto da Casa Real, preterido por D. Fernando II na construção da Pena a favor do barão de Eschwege⁹⁸. Mudando-se a família real para o paço de Belém, puderam ter início as obras em que Cinatti foi chamado a colaborar, e que revolucionaram a distribuição dos interiores, sobretudo ao nível do andar nobre.

O teor das alterações então realizadas pode ser conhecido com invulgar pormenor pela completa descrição que delas fez Possidónio da Silva. O programa que as supervisionou foi condicionado por duas linhas de força primaciais. Nele se descobre a urgência de conferir à habitação real uma feição actualizada no gosto, adequada à especificidade e multiplicidade das exigências protocolares, bem como a necessidade de responder ao modelo contemporâneo de conforto da vida privada. O plano

⁹⁶ O arquitecto dá notícia de se terem decorado «(...) todas as salas e câmaras com molduras e ornatos dourados; do mesmo modo se aformoseou a sala de Jantar, não obstante a sua imprópria forma quadrada para este serviço.»; Possidónio da SILVA, *op cit*, 1849.

⁹⁷ Disso mesmo nos deixou testemunho o príncipe Lichnowsky, ao visitar o palácio em 1842. Nele descobre uma série de reminiscências da sua feição primitiva que o levam a afirmar: «O edificio das Necessidades não corresponde de modo algum à ideia de um palácio real»; cfr. Félix LICHNOWSKY, *Portugal. Recordações do ano de 1842*, p. 61.

⁹⁸ Sobre a construção do palácio da Pena ver J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., vol. 1, 1991, pp. 294-308. Não foi encontrada nenhuma documentação ou notícia mais concreta que permita recuar a colaboração de Cinatti com D. Fernando II ao programa decorativo da Pena, apesar da breve nota avançada por F. Fonseca BENEVIDES, *op cit*, 1883, p. 168.

definido combinou, nesse sentido, soluções de raiz estrutural (embora sempre limitadas pela pré-existência) na procura de uma distribuição mais flexível, empenhada tanto na abertura de uma entrada directa para o acesso às salas principais de recepção, ou numa alternativa à configuração dos tectos das salas «que pareciam abóbadas de simples armazéns, como tinham sido construídos na sua primitiva», quanto em determinações de carácter ornamental. As primeiras têm sido atribuídas exclusivamente ao risco de Possidónio da Silva, Fiscal e Inspector geral das obras do Real Paço das Necessidades. A Cinatti caberia, em contrapartida, a direcção artística das mesmas, ou seja, todo o projecto das decorações.

A ideia da exclusividade de acção de Possidónio da Silva na direcção das obras de vocação estrutural, espelhada nos estudos dos autores acima citados, pode justificar-se, quer pelo alheamento em relação à sua produção arquitectónica posterior, quer, em parte, pelo modo como o arquitecto da Casa Real o refere no texto que temos vindo a citar. O artista italiano é aí designado como «Ornatista». No entanto, a descrição das obras realizadas entre 1844 e 1846 é bem explícita quando lhe atribui responsabilidades que extravasam a concepção do novo arranjo decorativo das principais salas do palácio: ao arquitecto italiano coube igualmente a delicada tarefa de suprimir, no ângulo nascente do piso nobre, uma série de estruturas da pré-existência, como dois corredores e uma pequena cozinha, «uma sala de banho, e outras indispensáveis acomodações», a fim de se reaproveitar esse espaço para a criação de duas novas salas, bem como a construção de «um passadiço feito de frontal, para se receber luz pelos saguões das cozinhas» e assim iluminar a passagem para a câmara da Rainha e de uma nova escada de acesso ao andar de *mezzaninos*.

Seguindo sempre o testemunho de Possidónio da Silva verificamos que estas difíceis alterações exigiram a consolidação de madeiras e vigamentos, por se desenvolverem num ponto de descarga das estruturas do edifício⁹⁹. O sentido desta notícia pode facilmente ser confirmado a partir do teor de

⁹⁹ Possidónio da SILVA escreve: «Do outro lado do Palácio, no lugar que ocupa hoje a sala do Bilhar, se demoliram dois corredores para serviço dos quartos de Sua Majestade A Rainha, bem como uma pequena cozinha que estava colocada no ângulo interno do grande pátio principal do lado do nascente; exigindo primeiro esta difícil alteração, que se consolidasse o madeiramento, e vigamento por se firmar neste ponto, conforme pedia a construção primitiva do Palácio; o que depois de feito facilitou sem perigo transformar as antigas acomodações, aproveitando-se este espaço para duas salas contíguas aos dois lados do dito ângulo; porém como ficasse sem uma comunicação reservada para o serviço da Câmara de Sua Majestade, foi necessário construir um passadiço feito de frontal, para se receber luz pelos saguões das cozinhas, e dar claridade a esta passagem, assim como a uma escada nova para o andar das Mezzaninas; por se ter desmanchado outra que havia por detrás do corredor, pela qual se servem as Excelentíssimas Damas para os seus quartos. Próximo havia também uma sala de banho, e outras indispensáveis acomodações, que ficaram inutilizadas para dar espaço a esta nova escada: sendo estas últimas alterações dirigidas pelo Ornatista Cinatti: igualmente teve a

uma declaração assinada pelo próprio arquitecto italiano a 11 de Abril de 1846, onde se fixavam as datas limites para a conclusão das obras que decorriam sob a sua direcção. Neste documento, não são só citadas intervenções de carácter decorativo. Cinatti especifica claramente como «trabalhos cometidos à minha direcção neste Real Palácio das Necessidades» construções que incluem a «Antecâmara de Sua Majestade», «Corredores», «Sala grande de jantar», «Sala (da cozinha)», «Escadas», «Passadiço, ou átrio com os dois corpos, e a escada que lhes fica ligada e conduz para o andar superior», «Gabinete de S. M. A Rainha» e, finalmente, «Sala das Damas»¹⁰⁰.

Apenas alguns dias depois, a 15 de Abril, Possidónio da Silva ver-se-ia na contingência de assinar uma declaração equivalente, por igualdade de tratamento em relação aos dois principais mentores das remodelações. O seu conteúdo permite verificar a diversa qualidade dos trabalhos que geria por esta altura, cerca de um ano após o início das obras. O arquitecto detinha a seu cargo tarefas de natureza muito distinta, que incluíam, entre outras, «Acabar de compor o vestibulo , e nivelar o pátio», «Pintura de todas as janelas, portas, bandeiras e dourados», «Concerto de todas as tabuinhas para todas as janelas», «Mudar a porta da Sala branca para outra pequena, e ajeitar a porta interna da Sala d'El Rei a esta alteração (...)», «Concertar como for possível (visto o seu mau estado) os caixilhos de toda a frente», «Pintura das frentes a óleo, e lavar as cantarias», «Grade de ferro para a escada de ferro do serviço das Damas», «Caixilho de abrir para o Guarda Roupa d'El Rei», ou «Caixilhos novos internos para a Sala, e Gabinete do mesmo Augusto Senhor»¹⁰¹. Como Cinatti, Possidónio da Silva predispunha-se a findar os trabalhos cometidos à sua direcção até ao dia 12 de Agosto de 1846¹⁰², num compromisso que testemunha a brevidade com que os monarcas desejavam ver termi-

honra na decoração das salas dos Marechais, azul, encarnada, das Damas, a particular de Sua Majestade, casa de Jantar, primeiro gabinete, uma sala dos Archeiros, as duas escadas principais , e o segundo vestibulo.» (sublinhado no-so); cfr. *op cit*, 1849.

¹⁰⁰ Cinatti compromete-se nos seguintes termos: «Eu abaixo assinado declaro por assim me ser exigido pela Repartição da Vedoria da Casa Real, e debaixo da minha palavra de honra, que farei terminar e darei por concluídos os trabalhos que estão cometidos à minha direcção neste Real Palácio das Necessidades, e abaixo vão descritos, nos prazos que lhe estão marcados, e que eu mesmo designei, depois de me ter convencido e certificado da possibilidade de satisfazer esta minha declaração, não podendo portanto alegar para subtrair ao empenho a que me comprometo, qualquer pretexto que seja, ainda o menos cogitado. (...) Finalmente obrigo-me a dar também por findos todos e quaisquer os trabalhos, que com os referidos tenham relação, e que aqui não vão especificados, de maneira que as salas deste Real Palácio fiquem livres e de todo desembaraçadas no dia 12 de Agosto próximo futuro.»; ANTT, AHMF - Casa Real, Cx. 4175. Este documento foi originalmente publicado por M. CORTE-REAL, o que não o impediu, no entanto, que esse autor fosse pioneiro na ideia de que ao arquitecto italiano não caberia mais do que o programa das decorações das principais salas do paço; cfr. *op cit*, 1983. p. 75.

¹⁰¹ Cfr. ANTT, AHMF - Casa Real, Cx. 4084.

¹⁰² A declaração assinada pelo arquitecto da Casa Real reproduz os termos daquela que Cinatti assinara a 11 de Abril. Diz: «Eu abaixo assinado declaro por assim me ser exigido, pela Repartição da Vedoria da Casa Real, e debaixo da minha palavra de honra, que farei terminar e darei por concluídos os trabalhos que estão cometidos à minha direcção neste Real Palácio das Necessidades, e abaixo vão descritos, nos prazos que lhe estão marcados, e que eu mesmo de-

nadas as obras da morada eleita, as quais, efectivamente, se veriam obrigados a paralizar no delicado contexto político gerado pela revolta anti-cabralista da Maria da Fonte.

A convicção na divisão relativamente equilibrada das empreitadas a cumprir entre os dois arquitectos revela-se, por último, na contribuição de Possidónio da Silva para a decoração de algumas das salas do andar nobre como a «sala dos mármore ou do bilhar» e a «sala d'El Rei», sobre as quais o arquitecto italiano não teve qualquer intervenção. Todo o processo das obras nos leva, assim, a considerar que Cinatti não foi um simples colaborador «artístico» de Possidónio da Silva, mas antes um dos principais mentores das reformas levadas a cabo no piso nobre do paço. Enquanto o arquitecto da Casa Real se ocupava de múltiplos encargos, entre os quais o arranjo dos novos espaços destinados à habitação dos príncipes mais velhos, D. Pedro e D. Luís, e a delicada obra de recuperação do grande vestibulo de entrada do palácio, abalado pela força do Terramoto de 1755¹⁰³, Cinatti tinha a seu cargo a reordenação e decoração das divisões de recepção e particulares da Rainha. Esta tarefa implicou, para além da concepção do projecto e direcção da sua execução, a gestão e controle de um vasto corpo de colaboradores, onde se incluía o professor de pintura da Academia de Belas Artes António Manuel da Fonseca¹⁰⁴.

signei, depois de me ter convencido e certificado da possibilidade de satisfazer esta minha declaração, não podendo portanto alegar para me subtrair ao empenho, a que me comprometo, qualquer pretexto que seja ainda o menos cogitado. (...) Finalmente obrigo-me a dar também por findos todos e quaisquer trabalhos, que com os referidos tenham relação, e que não vão especificados de maneira que o Real Palácio fique desembaraçado destas obras no dia 12 de Agosto próximo futuro.(...)»; In Idem.

¹⁰³ Possidónio da SILVA descreve esta operação nos seguintes termos: «(...) sofreram algum dano estes Edifícios pelo Terramoto de mil setecentos e cinquenta e cinco, existindo ainda hoje muitas vergas partidas em diversos portais, e tendo abatido seis polegadas a abóbada achatada do primeiro vestibulo de entrada, ficando em tal perigo que julgaram depois os Arquitectos evitar a completa ruína, aliviando o peso de uma parede superior, que estava na prumada do encontro da abóbada colocando-a quase ao meio da abóbada e construindo-a ouca em toda a sua altura, como ainda hoje existe a divisória que separa a sala dos Marechais da sala das Damas»(sublinhado nosso); in *op cit*, 1849. O modo como o arquitecto da Casa Real regista esta intervenção leva-nos a considerar a hipótese de colaboração de Cinatti, pela referência plural «arquitectos», já que não há notícia de nenhum outro profissional de arquitectura a trabalhar no paço nestes anos. O projecto traçado por J.-P. Pézerat, em 1844, para a estufa dos Reais Jardins das Necessidades, só foi concretizado no reinado de D. Pedro V, mas com alterações que desvirtuaram relativamente a qualidade do seu desenho original, de elevado rigor neoclássico. Só no final dos anos 50, o arquitecto francês Jean François Colson foi, também, chamado a dirigir as obras de remodelação do templo palaciano, de acordo com o projecto de *Restauration et d'agrandissement de la Chapelle Royale du Palais de Necessidades* aprovado em Outubro de 1857; ver ANTT, AHMF - Casa Real, *Inventário das Plantas*, Pasta 8, nº 230 a 233.

¹⁰⁴ António Manuel da Fonseca (1796-1890), beneficiando da formação adquirida em Roma, entre 1826 e 1834, foi nomeado professor da Academia de Belas Artes em 1837. A sua primeira experiência como pintor de interiores decorreu, como atrás foi referido, logo no início dos anos 20, quando realizou para o palácio do conde de Farrobo, na rua do Alecrim, pinturas decorativas de inspiração mitológica e histórica, com referente na Grécia e Roma antigas, de composição classicizante, já muito distantes, na opinião de J.-A. FRANÇA, dos esquemas alegóricos do palácio da Ajuda; cfr. *op cit*, 3ª ed, vol.1, 1991, p.249. Ao longo dos anos 40 mestre Fonseca esteve também associado a Rambois e Cinatti em decorações destinadas a abrilhantar as grandiosas festas da quinta das Laranjeiras.

Em 1898, Liberato Teles, engenheiro autor de um manual de «decoração na construção civil», salientaria a importância destas obras pelo emprego «dos mais aproveitáveis artistas portugueses, que tiveram ocasião de aprender muito, quer no que dizia respeito ao emprego das tintas, quer na consulta dos melhores livros que (Cinatti e Rambois) não regateavam a quem tinha vontade de estudar»¹⁰⁵

Uma parte do espólio documental deixado por Cinatti revelou-nos uma série de plantas de edifícios não construídos¹⁰⁶, entre os quais se conta um projecto destinado a ampliar a ala nascente do edifício das Necessidades, que veio, por seu turno, reforçar a ideia de que a sua participação na remodelação do paço ultrapassou os limites da concepção do programa ornamental. São dois desenhos a lápis e aguarela, sem data ou qualquer indicação de destino ou proveniência, que desenvolvem de formas distintas o plano de uma grandiosa sala, pensada para se adotar ao andar nobre do edifício. Embora as legendas se limitem a títulos genéricos redigidos em italiano, condensando informações incipientes, como «Facciata verso la Piazza» ou «Facciata verso il Giardino», foi possível, pela composição arquitectónica desses alçados, perceber que estávamos perante um projecto destinado ao Paço das Necessidades. O acréscimo delineado por Cinatti para a real habitação, talvez pela especificidade da obra em questão, respeitava o risco primitivo das fachadas numa inusitada procura de unidade de estilo.

O corpo projectado prolongava para nascente as divisões palacianas, ou seja, ligado ao espaço que acabou por destinar-se aos aposentos particulares de D. Maria II, estendia-se sobre o terraço sul sobranceiro ao jardim do «pátio do Imperador». O espaço deste grande terraço seria aproveitado para abrir novas salas, às quais se anexaria para norte um enorme salão, riscado de forma bastante diferente nas duas versões do projecto. O designado «Progetto N°1» tem uma feição mais modesta. Repartido em quatro salas intercomunicantes e de dimensões equivalentes a largura do terraço, onde ao nível do piso térreo se situavam as «casas da guarda», prevê na vertente norte a inserção de uma grande sala que aparece, porém, truncada no extremo nascente por uma outra divisão menor de acesso facilmente garantido pela existência de três aberturas colocadas em face das janelas rasgadas para nascente. A separá-las das câmaras da ala sul desenhava-se um corredor. Ao contrário do «Progetto N°2», este plano dispensou a introdução do andar de *mezzaninos*, tal como optou por uma solução ornamental para o salão mais simplificada. Abrindo para norte seis janelas de sacada, o es-

¹⁰⁵ Liberato TELES, *Pintura Simples*, T. II, 1898, p. 77.

¹⁰⁶ O acesso a esta documentação foi gentilmente cedida pelo Prof. José-Augusto França.

casso espaço existente entre cada uma das aberturas é animado por uma sucessão de pilastras coríntias, embebidas na estrutura da parede.

A segunda versão, mais sofisticada, transformou as pilastras em colunas bem salientes e geminou-as¹⁰⁷, conferindo um maior destaque decorativo aos espaços entre os vãos. Por essa razão, embora a sala se estenda a toda a largura da nova estrutura, abrangendo mesmo o espaço anteriormente destinado ao corredor, apenas se puderam abrir cinco janelas (porém um pouco mais amplas, já que foi suprimida a cartela decorativa que as sobrepujava no 1º projecto). A grande diferença entre os dois planos reside, porém, na introdução de um andar superior. Numa solução de grande nobreza e ostentação o piso dos *mezzaninos* não é aproveitado como espaço útil, mas abre-se como uma grande varanda interior. A sua decoração deveria impressionar pela introdução das cariátides no eixo das colunas do andar nobre, à semelhança do esquema adoptado na remodelação do principal salão do *Palazzo Ducal* de Milão por ocasião dos festejos de coroamento de Francisco I, o imperador Habsburgo¹⁰⁸. Esta grandiosa sala teria, para além dos dois acessos a poente, uma entrada pela sala central construída no espaço do terraço.

O recurso a elementos arquitectónicos na composição decorativa do salão, patente em ambos os projectos, contrastaria com as soluções ornamentais criadas por Cinatti para as restantes divisões do palácio, onde as pinturas ou estuques aplicados em paredes e tectos detêm um carácter exclusivamente epidérmico, confinado à planura dos suportes pré-existentes. Tal como foi concebido, este espaço não nos deixa dúvidas quanto à sua vocação de aparato. É possível que se tratasse de uma sala para bailes e grandes festividades que o paço, mesmo depois de todas as obras, continuou a não ter¹⁰⁹. Não será também de desprezar a hipótese de se ter pensado esta estrutura para a instalação de uma faustosa sala de banquetes, já que a existente era considerada imprópria pela sua forma quadrada¹¹⁰.

¹⁰⁷ Note-se, porém, que passam a três nos ângulos dos cantos da sala.

¹⁰⁸ Cfr. Paolo MEZZANOTTI e Giacomo BASCAPE, *op cit.*, 1968, p. 81.

¹⁰⁹ Razão pela qual as maiores recepções eram sempre realizadas em Belém ou na Ajuda.

¹¹⁰ Cfr. Possidónio da SILVA, *op cit.*, 1849; ao referir as obras efectuadas no paço em 1834, o arquitecto afirma: «(...) do mesmo modo se aformoseou a sala de Jantar, não obstante a sua imprópria forma quadrada para este serviço.». A decisão de construir uma sala adequada aos jantares de recepção da corte só seria concretizada no reinado de D. Carlos. Manuel CORTE-REAL apresenta na monografia que dedica ao palácio das Necessidades uma planta assinada pelo arquitecto Parente da Silva em 1899 que, à semelhança do que fora pensado por Cinatti em meados dos anos 40, aproveitava um dos terraços do «pátio do Imperador» para essa construção. Tal como foi concretizada, em 1903, esta obra não respeitou o risco de Parente da Silva. Embora, tal como no projecto de 1899, fosse remetida para a ala norte do

A não concretização de qualquer destes projectos deve ser relacionada, para além das questões orçamentais sempre a considerar no contexto nacional, com a decisão de aproveitar o ângulo nascente de ligação ao *belvedere* para a instalação dos aposentos privados da Rainha, o que sendo, evidentemente, uma das bases determinantes de todo o trabalho de organização dos espaços palacianos, nos leva a situar a execução destes projectos numa fase muito inicial da colaboração de Cinatti nas Necessidades, estabelecida oficialmente por contrato de 13 de Abril de 1844¹¹¹. Aqui se descobre um fundamento programático levado a privilegiar igualmente as condições da vida privada, sacrificando-lhes a possibilidade da construção de um espaço de recepção de dimensões monumentais que o palácio carecia.

Embora à maneira tradicional os soberanos mantivessem os seus aposentos particulares bem separados, estando os quartos reservados a D. Fernando II remetidos para o ângulo poente da fachada principal do edifício, situações como esta demonstram que o programa das obras privilegiou também as condições da vida familiar e particular dos seus régios habitantes. Sabemos, por exemplo, que ligada à sala de jantar «oficial», existia uma outra sala de refeições designada por Possidónio da Silva, na sua descrição, como «Casa de Jantar da Família». O mesmo sentido se encontra na obra dirigida por Cinatti de introdução de umas novas escadas nos aposentos privados da Rainha, destinadas a ligar directamente essas divisões com os quartos ocupados pelos jovens príncipes, situados no piso térreo, mas pelas quais se fazia também o acesso ao andar dos *mezzaninos*, no qual se encontravam as instalações das damas de companhia e das criadas de D. Maria II.

Não menos importante do que as alterações estruturais, foi todo o projecto decorativo desenvolvido pelo arquitecto italiano para as principais salas de recepção e habitação do palácio das Necessidades. A condição de «amodernar» o paço, apropriando-o às superiores exigências de estado e etiqueta fora determinante na decisão do arranque das obras de remodelação. Confinadas à estrutura de um edifi-

jardim, acabou por manter a configuração do terraço pré-existente, tirando dele o melhor partido; cfr. *op cit.*, 1983, pp. 121-127.

¹¹¹ Embora não tenha sido encontrado o texto original do contrato a sua datação pôde ser confirmada a partir do conteúdo de uma folha de pagamentos, com data de 11 de Junho de 1846, onde a vedoria da Casa Real acertava todas as suas contas correntes com o arquitecto italiano. Cinatti, secundado sempre pelo seu companheiro Achille Rambois, recebeu pelo trabalho desenvolvido uma soma acordada em 2:940\$000 reis, distribuída em fracções mensais de 96\$000 reis. A esta retribuição juntou-se, porém, em 1849, a compensação por gastos havidos com pagamentos que o arquitecto adiantara do seu bolso a diversos colaboradores, envolvendo uma quantia que no total ascendeu a 4:535\$540 reis; ANTT, AHMF - Casa Real, Cx. 4175.

cio quase secular, as alterações conseguidas na articulação dos espaços interiores tiveram, necessariamente, um alcance limitado. A tarefa assumida por Cinatti, de conceber e dirigir a renovação desses interiores revolucionando por completo a feição decorativa dos espaços ao nível do seu piso nobre, tem, nesse sentido, uma dimensão totalizante que não deve ser minimizada. A perda do álbum dos projectos realizados para esta obra, pese embora o valor documental e artístico a lamentar, não nos impede de avaliar a monumentalidade do programa delineado.

O tratamento individualizado que Cinatti conferiu a cada uma das renovadas divisões do paço, sem perder jamais o sentido da unidade do projecto, foi de tal modo marcante que a maioria das salas passaram a ter designações conotadas com o teor da sua ornamentação. Assim, a par de um núcleo de espaços cujos elementos de identificação preponderantes colocam em situação de equivalência a cor das sedas aplicadas nas paredes e o fim da sua utilização, de onde resultam fórmulas de denominação compostas como «sala encarnada ou do Trono», «sala dos Marechais ou amarela», «sala azul, dos Embaixadores ou do Despacho», outras salas surgem com designações que aludem de forma mais explícita ao teor do gosto ornamental que nelas se desenvolveu. É o caso da «sala das damas ou etrusca», da «sala do Renascimento ou particular da Rainha», do «gabinete de gosto grego», do «quarto ao estilo romano» ou do «tocador persa» de D. Maria II. O teor destes títulos aponta-nos desde já a recuperação historicista classicizante que informou o projecto, alternando a animação figurativa de inspiração «pompeiana» com esquemas de obediência renascentista, de acordo com as práticas decorativas que, internacionalizadas a partir do gosto francês, vigoravam em toda a Europa.

Particular interesse tem a manifestação neo-renascentista, próxima dos modelos apresentados primeiro pelo arquitecto francês J.-N.-L. Durand¹¹², patente na proposta eclética da decoração das escadarias que, depois de obras conduzidas por Possidónio da Silva, passaram a oferecer uma entrada directa para as mais importantes salas de recepção do paço. O acesso ao andar nobre do palácio manteve-se, contudo, desligado da rua. O paço joanino, atestando o vigor de uma tradição que pode re-
cuar-se até ao período medieval, resguardava o acesso ao interior pela marcação de um pátio central,

¹¹² Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) foi discípulo de Boullé. A sua obra *Precis des leçons d'architecture données à l'Ecole Polytechnique*, publicada entre 1802 e 1805, em dois volumes, é, sem dúvida, uma das produções teóricas mais importantes de todo o século XIX, pela radicalidade das suas propostas de combinações verticais e horizontais, em sistemas construtivos que anunciam o racionalismo moderno. Durand foi pioneiro no recurso a uma linguagem neo-renascentista com repercussões particulares na arquitectura alemã, ao nível do *Rundbogenstil*; cfr. Henry Russel HICHCOCK, *op cit*, 2ª ed., 1985, pp. 51-79.

em torno do qual a habitação se distribuía¹¹³. Esta articulação dos acessos foi preservada. Cinatti foi, no entanto, chamado a dar um cunho monumental às duas escadarias. O lance a nascente, que Possidónio da Silva apresenta como sendo de «serventia mais reservada», fazia a ligação à antecâmara da Rainha e à sala de jantar, o poente confluía na «sala dos Archeiros», primeira de uma sucessão de divisões relacionadas com os primores da etiqueta da corte. Nestas escadas o arquitecto optou por preencher o tecto abobadado com caixotões, animados por rosetas, à maneira das coberturas quinhentistas, numa tradição revalidada pela arquitectura oitocentista italiana, por exemplo, no *Braccio Nuovo* da galeria de escultura do Museu do Vaticano¹¹⁴. É possível detectar-lhe também algum parentesco com a decoração das escadaria nobres do palácio de Ehrenburg, morada familiar dos Saxe-Coburgo-Gotha, acentuado, naturalmente, por via da influência de D. Fernando II¹¹⁵.

O projecto original para a decoração das escadarias do paço, submetido por Cinatti à aprovação régia, previa duas soluções alternativas para a configuração dos motivos ornamentais destinados às paredes e coberturas das escadarias. Foi preterida a proposta que combinava os caixotões da abóbada de perfil hexagonal com silhares pintados a claro-escuro, «fingindo estuque», em figurações alegóricas¹¹⁶. Tal como foi concretizada a composição dos tectos, animada também pela alternância na aplicação da cor entre o fundo, amarelo, e os relevos, brancos¹¹⁷, tem continuidade nos efeitos ornamentais dos silhares das paredes, onde os relevos de enrolamentos de folha de acanto e animais fantásticos se combinam com a citação heráldica das armas da Casa de Bragança. A execução dos ornatos em gesso foi entregue ao estucador Ernesto Rosconi, nos termos estabelecidos pelo contrato assinado a 1 de Julho de 1845¹¹⁸. Este artífice foi igualmente responsável pela realização dos gessos

¹¹³ Leonor FERRÃO destaca, porém, o pioneirismo do projecto do engenheiro militar Custódio Vieira para as Necessidades, na concordância observada entre a composição dos alçados e a distribuição das salas, pensadas em função de uma utilização pré-estabelecida e individualizada. Como salienta a autora, «estes aspectos entram em ruptura com a tradicional ausência de correspondência entre os interiores e os prospectos (o que tornava os interiores portugueses completamente indecifráveis quando vistos do exterior) e com o carácter «errante» ou a indefinição funcional das salas.»; in *op cit.*, 1994, p. 204.

¹¹⁴ Construído a partir de 1817 por Raffaele Stern (1774-1820), e terminado em 1822 por Pasquale Belli (1752-1833); cfr. Henry Russel HITCHCOCK, *op cit.*, 2ª ed., 1985, p.96.

¹¹⁵ Cfr. José TEIXEIRA, *op cit.*, 1986, p. 148; O ordenamento arquitectónico dos interiores do palácio de Ehrenburg foi executado a partir de 1815, sob a direcção do arquitecto alemão Frederick Schinkel, com a colaboração do arquitecto francês André-Marie Renié-Grétry, responsável pelo programa das decorações.

¹¹⁶ Cfr. José TEIXEIRA, *op cit.*, 1986, p. 149; o desenho apresentado pelo autor integrava o álbum dos projectos actualmente desaparecido. Estava assinado pelo arquitecto italiano com data de 1844.

¹¹⁷ Assim o testemunha a descrição do projecto citada por José TEIXEIRA, *op cit.*, 1986, p. 149; o efeito de policromia é, hoje, impossível de se perceber em consequência da pintura uniforme que cobriu a coloração original.

¹¹⁸ Diz o texto do contrato: «Eu Ernesto Rosconi me obrigo a executar para Sua Majestade, no Palácio das Necessidades todos os ornamentos em baixo relevo em gesso, para a completa decoração tanto dos Caixotões da abóbada, como das paredes das duas escadas principais, e dos três arcos do átrio das ditas; na conformidade dos desenhos que me

destinados à «antecâmara da Rainha», à «sala do bilhar» e à «sala das damas», bem como pelo talhe de uma lareira em mármore de Carrara para a mesma sala, comprometendo-se sempre realizá-los «conforme os desenhos que me forem apresentados»¹¹⁹.

Nada do plano delineado por Cinatti se cumpriu na primeira sala de recepção do paço, directamente ligada à escadaria da ala poente. A sala dos Archeiros, assim denominada pela presença permanente de guardas reais deste corpo militar especial, chefiado pelo duque de Palmela, acabou por ter um tratamento decorativo mais pobre, numa cobertura mural uniformemente preenchida com arabescos e enrolamentos de folhagens, muito distante da elaborada composição heráldica avançada por Cinatti em 1844¹²⁰. A prioridade dada ao arranjo de outras salas de mais significativa expressão aúlica, e a interrupção das obras em 1846, em consequência dos transtornos políticos causados pelas revoltas anti-cabralistas, devem ter obstado a que se cumprisse o plano original. Nenhuma das três divisões que preludiam o acesso à ala sul, a mais nobre do palácio, a saber, «sala dos Archeiros», «sala dos Porteiros da Cana» e «sala da Tocha, branca ou de espera», mereceu um grande investimento nas obras de remodelação. A acção de Cinatti concentrou-se nos espaços de recepção propriamente ditos, distribuídos entre a vertente meridional do pátio interior e a fachada principal, bem como, em toda a área a nascente, que, como se disse, foi votada às habitações e gabinetes particulares de D. Maria II.

A articulação dos espaços de acolhimento mais faustosos, significativamente antecedidos de uma cómodo de espera, arranca da «sala amarela ou dos Marechais», assim designada em alusão à cor das sedas com se cobriram as paredes e aos retratos a óleo dos Marechais do reino que lhe pertenciam já antes do início das obras¹²¹. Os apontamentos ornamentais foram aqui concentrados nas sancas e vãos, numa composição que, à semelhança das salas «encarnada ou do Trono» e «azul ou do Despacho», privilegia o tratamento dos tectos¹²². Nestas divisões a cobertura uniforme das paredes é con-

forem remetidos pelo Director desta obra. E me obrigo a ter tudo pronto até quinze de Fevereiro futuro: pela soma de um conto e oitocentos mil reis (...); ANTT, AHMF - Casa Real, Cx. 4142.

¹¹⁹ Contratos assinados a 3 de Janeiro 1845 e 12 de Fevereiro de 1846; ANTT, AHMF - Casa Real, Cx. 4142.

¹²⁰ Cfr. José TEIXEIRA, *op cit*, 1986, p. 152.

¹²¹ O príncipe Lichnowsky teve nesta sala a sua audiência com os soberanos, acompanhada também pelo duque da Terceira. Nas suas Recordações do Ano de 1842 deixa um testemunho da existência dos retratos: «O duque da Terceira, com uma elegante farda de marechal, azul, dourada, com dragonas. (...) achava-se já na sala dos marechais, perto do seu retrato (...); Félix LICHNOWSKY, *op cit*, p.62.

¹²² A cumprir-se integralmente o projecto original guardado no álbum perdido, citado por José Teixeira, a configuração do tecto da «sala dos Marechais» deveria resultar mais próxima do padrão reticulado adoptado na «sala do Tro-

trariada pela inserção de espelhos, numa solução de sobrevivência barroca, sempre eficaz para ultrapassar o acanhamento espacial ditado pelas estruturas existentes, e pela preponderância do décor concentrado nas portas, onde se salienta o coroamento eclético com ornatos de terracota com citações explícitas dos remates arquitectónicos divulgados pela tradição helenística na presença de áticos e antefixas sobre as cornijas. A única notícia relativa ao processo de transformação desta divisão chega-nos por via do contrato realizado com a dupla de entalhadores Inácio Caetano e José Francisco Lisboa a 19 de Junho de 1844, onde lhes era cometida a empreitada da execução de toda a obra de entalhe e do fornecimento «da madeira necessária para as respectivas peças de ornato de dezasseite portas, assim como os ornatos pertencentes às almofadas de igual número de Portas para as três Salas Principais do Real Paço das Necessidades conforme os Desenhos dados pelo Director da Obra o Ornatista Cinatti», o que, relativamente à «sala dos Marechais», se comprometiam a prontificar até ao dia 15 de Agosto próximo¹²³.

Segue-se, para nascente, a «sala das damas ou etrusca», concebida já numa composição parietal com raízes no léxico plástico e iconográfico classicizante divulgado por toda a Europa a partir de Roma e, depois, reforçado pelos achados arqueológicos de Herculano (1738) e Pompeia (1748), mas também pela redescoberta de outras civilizações do mundo Antigo, como o caso do Egipto ou da Pérsia. Combinando múltiplas fontes de inspiração, desenvolvera-se desde finais do século XVIII um gosto decorativo adequado ao neoclassicismo vigente na arquitectura, animado pela fluidez e criatividade da pintura aplicada em paredes e tectos. Consagrado em múltiplas variantes, esse modelo ornamental tendeu a criar uma linguagem decorativa simetricamente organizada com base em grotescos pintados, de efeito repetitivo e bidimensional, embora abrindo espaço para os efeitos ilusionísticos da perspectiva em representações paisagísticas ou figurativas de inspiração pompeiana¹²⁴.

Esta «moda» criada primeiro em Inglaterra¹²⁵, sob a influência directa dos esquemas decorativos do Renascimento, tornara-se, desde o último quartel do século XVIII, comumente utilizada também

no» e na «sala azul». Esta solução não foi cumprida, tendo-se preferido uma composição mais simples, animada por uma grande chave central.

¹²³ Os ornatos destinados à sala azul e à sala encarnada ou do Trono seriam entregues ainda no decorrer do mês de Julho. O pagamento deste trabalho foi acordado com os entalhadores pela quantia de 1:580\$000 reis; cfr. ANTT, AHMF - Casa Real, Cx. 4142.

¹²⁴ Veja-se o «efeito de janela» de alguns dos frescos da casa dos Vetii, em Pompeia, onde alguns dos painéis rasgam com perspectivas arquitectónicas e paisagísticas as superfícies murais. Pode citar-se igualmente a pintura mural retirada de uma villa de Boscoreale, que integrou a colecção do Metropolitan Museum of Art em Nova Iorque.

¹²⁵ Peter THORNTON, salienta o pioneirismo dos esquemas adoptados por Robert Adam para a decoração da Derby House, sob a influência directa da Vila Madama de Rafael. Adam publica os desenhos do seu projecto na sua obra

em França, onde passariam depois a ser ditadas as normas de «bom gosto»¹²⁶. Tratava-se de um tipo de composição passível de multiplicar-se infinitamente, organizado na vertical, que combinava medallhões isolados e painéis emoldurados em relevo (normalmente rectangulares) enquadrados num sistema simétrico de enrolamentos vegetais ou motivos clássicos, o qual permitia aos decoradores cobrir qualquer superfície, ultrapassando a monotonia da lisura das paredes. A grelha esquadriada que organizava a articulação dos motivos decorativos animava também os tectos com pinturas diversificadas. Em Milão, a figura mais representativa das novas propostas decorativas seria Giocondo Albertoli que, desde a obra realizada para o *Palazzo Ducal* (1773-78), permaneceu sempre ligado à actividade arquitectónica de Piermarini, mas que seria também professor em Brera e autor de três manuais de decoração¹²⁷.

Com Percier e Fontaine este esquema evoluiu para uma das suas versões mais características: o estilo Império. O sucesso das fórmulas clássicas recriadas pela dupla de arquitectos franceses, ao serviço de Napoleão na decoração do palácio das Tulherias, fortemente influenciadas pelo legado romano, pelos exemplos pompeianos e egípcios, cimentou-se com a popularidade do *Recueil de decorations interieures comprenant tout ce qui a rapport à l'ameublement*, publicada entre 1801 e 1812, que conheceu diversas reedições ao longo da primeira metade de oitocentos, em vários países da Europa. O vasto repertório gráfico desta obra tendeu a divulgar-se ao longo de toda a primeira metade de oitocentos, adaptado com maiores ou menores nuances. Curiosamente, a sua aplicação mais fiel nas Necessidades foi reservada aos espaços destinados a uma vivência mais feminina ou recreativa, e portanto menos protocolar, embora se detecte com o mesmo vigor na decoração da sala de jantar.

Works in Architecture (1773-1779). Antes dele também William Chambers divulgou este género de ornamentação em *A Treatise on the Decorative Part of Civil Architecture*, editado em 1759; cfr. *L'époque et son style: la décoration intérieure 1620-1920*, 1986, p. 140.

¹²⁶ Foi precisamente por via de um pintor francês de carreira internacional que parecem ter chegado a Portugal os primeiros exemplos deste novo gosto de finais do século XVIII. Jean Pillement (1728-1808) foi chamado a decorar diversas habitações nobres, particularmente em Sintra, onde trabalhou para o marquês de Marialva (Quinta de S. Pedro). A Quinta de S. Sebastião, antiga propriedade do conde da Póvoa, mantém intactas muitas das vistas perspectivadas pintadas a fresco maneira de janelas abertas sobre a paisagem (que J.-A. FRANÇA considerou já pré-românticas; cfr. *op cit*, 3ªed., vol. 1, 1991, p. 79), que lhe podem ser atribuídas. O trabalho de Pillement pode ser apreciado também em algumas salas do palácio de Queluz. O estilo decorativo pautado pelos enquadramentos em grotescos e já pela recuperação de um vocabulário ligado à Antiguidade Clássica, que anuncia o Neoclassicismo no final de setecentos, passou a ser comumente designado como «estilo D. Maria I»

¹²⁷ Saliente-se ainda que Albertoli é tido por alguns historiadores como tendo sido professor de Percier e Fontaine; Cfr. Robin MIDDLETON e David WATKIN, *op cit*, 2ª ed. 1993, p.292.

A «sala das damas ou etrusca» destinava-se, como a própria designação o indica, às damas de companhia da Rainha, o que permite que seja considerada como uma extensão «pública» das alas mais reservadas dos aposentos particulares de D. Maria II¹²⁸. Foi precisamente nesses cómodos que este programa teve continuidade, em salas como o «gabinete executado no gosto Grego», a «Câmara de Sua Majestade A Rainha, feita no estilo Romano» ou o «Toucador (...), ornado no gosto Persa», de que Possidónio da Silva dá notícia na sua descrição, mas que são hoje difíceis de reconhecer, por via das transformações que, sobretudo no reinado de D. Carlos, afectaram esta ala do paço.

Mas o gosto Império esteve igualmente presente numa das raras salas cujo projecto decorativo foi entregue ao arquitecto da Casa Real: a «sala dos mármore ou do bilhar», vocacionada, como bem exprime a designação, ao exercício deste jogo de divulgação recente e de prática restrita. Na estrutura definida por Possidónio da Silva, que trabalhou, aliás, com Charles Percier enquanto durou a sua formação na *École des Beaux Arts* parisiense¹²⁹, as grelhas verticais das paredes distinguem-se pela preferência dada a pinturas que simulam com perfeição o efeito do mármore. Nas cartelas superiores, sobre um fundo idêntico, a sugestão lúdica é conferida pela presença de movimentadas composições com *putti* de tom pétreo, realizados de modo a evocar os relevos da escultura do *Quattrocento*, em harmonia com a configuração esquartelada do tecto¹³⁰. Os princípios ornamentais que presidiram esta obra não se distinguem, portanto, no essencial, do primado classicizante que fundamentou as opções protagonizadas pelo arquitecto italiano nas restantes divisões do andar nobre, atestando a comunhão do gosto vigente.

¹²⁸ Estas divisões foram ainda citadas por Liberato TELES, engenheiro autor de um manual para a «decoração na construção civil», em finais do século, como paradigma do bom gosto ornamental: «A decoração executada no palácio das Necessidades é tudo o que há de mais belo e delicado, é, como que uma reminiscência do grego e mixto de rafaelescos, que serão eternamente a mais delicada pintura de aposentos femininos. Os trabalhos produzidos no toucador da Rainha, tecto e paredes, são um verdadeiro mimo, e bem assim os que se ostentam na chamada Sala das Damas, em que o célebre pintor frescante António Manuel da Fonseca, (...) executou finíssimos quadros de pequenas figuras, que nos maravilham pela pujança do colorido, colorido fino, puramente decorativo, como nenhum outro artista consegue igualar»; in *op cit.*, T. II, 1898, p. 77.

¹²⁹ Cfr. J.-A. FRANÇA, *op cit.*, 3ª ed., vol. I, 1991, p. 319; ver também Costa GOODOLPHIM, *Biographia do Socio fundador, architecto e archeologo Joaquim Narciso Possidónio da Silva*, 1894, p.8. Este autor refere ainda que depois de terminar os seus estudos, em 1828, no regresso de uma viagem de estudo a Itália, Possidónio da Silva regressou a Paris «e aí encontra colocação como ajudante das obras da Galeria do Crystal Palais Royal, que estava sob a direcção de um arquitecto distinto, Mr. Fontaine» (p. 9).

¹³⁰ Por conseguinte, todo o conjunto resulta muito diverso do gosto «Luís XV» (de acordo com a classificação avançada pelo próprio arquitecto, na sua *Descrição*) que presidiu ao arranjo da «sala d'El Rei» concretizado nos mesmos anos por Possidónio da Silva. Nessa divisão as sobreportas apresentam pinturas alegóricas executadas por António Manuel da Fonseca, de acordo com o contrato assinado a 10 de Abril de 1845; ANTT, AHMF - Casa Real, Cx. 4142.

O projecto delineado por Giuseppe Cinatti para a decoração da «sala das damas» conheceu diversas versões, apurando-se no sentido de uma, cada vez maior, libertação da obediência estrita do modelo inspirador, razão pela qual se acaba por perder o sentido da designação «etrusca»¹³¹. As reproduções que nos chegaram dos seus primeiros desenhos para a decoração desta sala apresentam, tanto quanto nos é dado perceber, uma tendência mais esquemática, de resoluções figurativas bidimensionais mais fieis às pinturas típicas da cerâmica grega¹³².

Tal como foram executados, os medalhões e as cartelas decorativas respeitam a iconografia erudita importada da mitologia grega, mas prevêm uma acentuação modeladora no tratamento das figuras que lhes confere uma plasticidade tridimensionada, mais próxima da sensibilidade «pompeiana» e da pintura neoclássica. Neste sentido, no resultado final apresentado, é forçoso reconhecer o contributo criativo do mestre seu autor, pintor consagrado em 1843, na exposição da Academia, pelo seu óleo *Eneias salvando seu pai Anquises do incêndio de Troia*¹³³. A realização de todas as composições mitológicas inscritas nas paredes e tecto esteve a cargo de António Manuel da Fonseca, «pintor da real Câmara», conforme estipulado por contrato assinado a 3 de Novembro de 1845¹³⁴. Ao professor de pintura da Academia de Belas Artes, coube total responsabilidade na concretização do programa pictórico idealizado por Cinatti, tal como em todas as outras divisões em que lhe foi atribuída a execução das pinturas, seja no tecto da «sala encarnada ou do Trono»¹³⁵, nos medalhões da «sala d'El Rei»¹³⁶, nas paredes e tecto da «sala de Jantar» ou nos frescos destinados ao «gabinete real» de «gosto grego»¹³⁷.

¹³¹ O «estilo etrusco» constituiu uma variante específica da pintura mural em grotescos, afecta à recriação da decoração dos vasos gregos. Em 1775 Robert Adam concebeu neste gosto um quarto de *toilet* da *Derby House*; cfr. Peter THORNTON, *op cit*, 1986, p. 141.

¹³² Cfr. José TEIXEIRA, *op cit*, 1986, p.156-157, figs. 182 e 183.

¹³³ Cfr. J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed, 1º vol. 1991, pp. 246-254.

¹³⁴ «Eu António Manuel da Fonseca (...) - Declaro que me prontifico a executar na sala das Damas do Real Palácio das Necessidades as pinturas abaixo mencionadas (...). Em o tecto da mencionada sala serão pintados quatro grupos de figuras, representando o 1º o triunfo d'Amor, o 2º os Amores de Marte, o 3º o Juízo de Páris, e o 4º Apolo e Dafné; nos quatro ângulos do plano do tecto quatro meninos voantes, tendo em cada um dos cantos da sanca dois meninos ornamentais. - Nas paredes três medalhas circulares, as quais representarão três sucessos do romance de Amor e Psyché. - Em as seis sobreportas serão pintados seis Jónios correndo sobre carros triunfais puxados por diversos animais inclusivamente grifos e quimeras: todas as pinturas acima indicadas serão pintadas a óleo sobre o estuque de Milão, e pela quantia de 600\$000 reis (...); ANTT, AHMF - Casa Real, Cx. 4142.

¹³⁵ Pelo valor da retribuição acertado em 350\$000 reis, António Manuel da Fonseca encarregou-se da pintura a óleo dos quatro medalhões onde se representaria a Justiça, a Prudência, a Fortaleza e a Temperança, bem como «todos os desenhos de figura com que coadjuvei o Pintor decorador Cinatti»; In Idem.

¹³⁶ O facto de considerar Cinatti como decorador subordinado a Possidónio da Silva levou José Teixeira a atribuir ao arquitecto italiano os esquemas alegóricos das sobreportas da «sala d'El Rei», pintados por mestre Fonseca, o que não é correcto. O programa decorativo de cada uma das salas tem um único autor inteiramente responsável pela concepção de todos os ornatos, incluindo a definição das reservas pintadas entregues à execução do professor da Academia, que

Embora os estuques tenham aqui uma presença secundarizada, a «sala das damas» não dispensou a intervenção de Ernesto Rosconi, chamado não só para a execução dos ornatos em gesso da sanca e cornijas das portas, mas também para o talhe de uma lareira em «mármore de Carrara de primeira qualidade» que se comprometeu a esculpir num prazo de seis meses¹³⁸. Embora o texto do contrato seja omissivo em relação à autoria do risco, o contexto totalizador com que foram definidos os projectos de decoração de cada sala, leva-nos a admitir a responsabilidade de Cinatti. Esta peça tem uma nítida conotação neo-renascentista, vinculada quer na presença de balaústres trabalhadas em relevo, quer nos apontamentos escultóricos que animam o friso e os ábacos, com grotescos e medalhões figurados. Avaliada em 700\$000 reis, a sua presença testemunha bem a vocação desta sala, mais sensível a exigências de conforto do que de etiqueta.

Presente com maior ou menor intensidade em todas as renovadas salas do paço, o léxico ornamental legado pela Antiguidade volta a sobressair com grande impacto nas pinturas e estuques decorativos da sala de jantar. As paredes são ritmadas pela marcação de amplas molduras recortadas verticalmente, de modo a preencher todos os espaços disponíveis entre os vãos, que servem de suporte a composições pictóricas onde rostos femininos de feições distintas são encimados por um jogo de entrelaçados de uvas e parras, sustendo pendentives com naturezas mortas, numa feliz alegoria ao teor de utilização do espaço. O friso que corre sob a cimalha, bem como as figuras que preenchem as rectículas do tecto, com pequenos medalhões onde meninos tenentes sustentam atributos de caça e pesca ou flores e frutos, concorrem para a unidade estilística classicizante. Também aqui a execução das pinturas foi entregue a António Manuel da Fonseca, a quem seria agendada, por contrato de 13 de Maio de 1846, a retribuição total de 350\$000 reis¹³⁹. Apesar da forte componente pictórica distingue-se nesta sala, que já vimos, pelas suas dimensões, considerada como imprópria para o serviço

lhes imprime contudo um cunho pessoal. Nesta divisão, concebida por Possidónio da Silva, Cinatti não teve qualquer intervenção; cfr. José TEIXEIRA, *op cit*, 1986, p. 164.

¹³⁷ A esta sala particular de D. Maria II se destinavam «diversos meninos no tecto, e nas duas sobre-portas dois grupos de outros ditos em atitudes brutescas no estilo antigo: - Na parede semi-circular pintarei um friso de figuras gregas representando o toucador de Vénus, - e o de Marte, desenhado e pintado rigorosamente no estilo antigo, a fresco sobre estuque de Milão.»; pelos trabalhos desta sala o contrato firmado a 1 de Janeiro de 1846 estipulava a soma de 250\$000 reis; In Idem.

¹³⁸ Cfr. ANTT, AHMF - Casa Real, Cx. 4142; contrato assinado a 12 de Fevereiro de 1846. Ernesto Rosconi obrigava-se às seguintes condições: «1ª Que esta chaminé será composta das seguintes peças, a saber: Uma Cimalha, Uma Verga, Duas Pilastras, Dois Candelabros cada um, base e capiteis separados. Três socolos. Uma Lagea para a base. 2ª Que todas estas peças serão ligadas quando seja necessário com pernas de bronze. 3ª Que todas as referidas peças serão retiradas do mesmo pedaço de mármore, para serem perfeitamente iguais na cor (...).».

¹³⁹ In Idem.

das refeições protocolares ou festivas que nela decorriam, o recurso à inserção de espelhos que, com os seus efeitos ilusionísticos, concorriam para uma maior dinamização do espaço¹⁴⁰.

Tal como fora inicialmente concebido, o projecto para as decorações da sala de jantar afastava-se bastante do que foi concretizado. O desenho conservado no malogrado álbum de projectos¹⁴¹, revela-nos que a intenção primeira do «Director da obra» era preencher com grandes medalhões octogonais, onde deveriam sobressair composições alegóricas com figuras femininas plenas de movimento. Ao tecto estariam reservadas cartelas com *putti* isolados, cuja composição dinâmica se afasta também dos meninos alados pintados por mestre Fonseca. Para as molduras facetadas que com eles alternavam estavam previstas esfinges agregadas em grupos duplos, de modo a sustentar as taças com os frutos, flores e peixes que vieram a ser atribuídas aos meninos alados. Mais próxima da versão primitiva do projecto manteve-se a decoração das portas, às quais se acrescentaram, porém, cornijas e sobreportas. Os seus gessos ornamentais estiveram também a cargo do escultor-estucador Ernesto Rosconi, cabendo porém a execução da talha dourada das portas, incluindo o entablamento e cornija, ao aderecista do Teatro de S. Carlos José Fornari, numa contratação a que não deverá ter sido alheia, evidentemente, a influência de Cinatti¹⁴².

As restantes salas do paço remodeladas pelo arquitecto italiano cingiram o recurso à pintura ao espaço definido por molduras bem demarcadas, fixas nos tectos, sancas ou sobreportas. Em divisões como a «sala do Trono», a «sala do despacho» ou a «dos Marechais», trio principal da área de recepção protocolar do palácio, o arquitecto optou pela valorização da superfície parietal mediante o recurso à aplicação de sedas que cobrem uniformemente os muros, mas onde o efeito dos espelhos e a exuberância do tratamento dos vãos e dos tectos, pela profusão dos dourados, concorrem para distrair o olhar. Tudo contribui, porém, para o reforço da solenidade exigida ao ambiente: o coroa-

¹⁴⁰ Nos nossos dias apenas um desses espelhos conserva a sua posição original, integrado no espaço definido entre as duas portas da ala poente da sala. Os restantes foram removidos em consequência das novas passagens que foi necessário abrir para a ligação desta divisão com a nova sala de jantar construída no reinado de D. Carlos. A tarefa de «dourar três quadras com ornatos de massas para os espelhos da Casa de Jantar (...) um maior e dois mais pequenos, burnidos e fosco em toda a sua largura conforme indicar o Director da Obra, o Sr. Cinatti (...)» foi dada por empreitada ao dourador Diogo Faustino dos Reis a 16 de Maio de 1846; In Idem.

¹⁴¹ A reprodução publicada por José Teixeira está incorrectamente legendada como pertencente à «sala das damas»; cfr *op cit*, 1986, p. 156, fig. 181.

¹⁴² José Fornari foi contratado a 16 de Abril de 1846 para a execução de «seis cornijas ornatadas e doze remates dos ângulos das mesmas para as portas da sala de Jantar (...) para serem dourados e burnidos com ouro português em todos os seus ornatos e molduras, conforme indicar (...) Mr. Cinatti», com a obrigação de envernizar em branco tudo o que não fosse dourado; In Idem.

mento das portas com motivos importados da arquitectura grega, a introdução de elementos heráldicos nos estuques ornamentais de vãos e tectos, bem como de medalhões pintados numa iconografia adequada¹⁴³.

Pensado em termos de procura de um efeito global, mas onde cada sala é, também, uma unidade em si mesma, o programa decorativo das salas do paço não descurou o desenho do mobiliário, pela necessidade de o compatibilizar com a ornamentação envolvente e assim promover a unidade estilística. Encontramos, nesse sentido, referências a uma série de encomendas de móveis, atribuíveis ao risco de Cinatti e, em menor número, de Possidónio da Silva¹⁴⁴. São raras as peças de «conforto» nas divisões protocolares. Nelas o sentido de aparato prevalece sobre a utilidade, bem patente no uso obstinado de consolas, o que não impede que uma importante parte desse investimento se escoasse para a encomenda de cadeiras e sofás. Se tomarmos o exemplo da «sala azul», verificamos que o seu mobiliário foi, sem excepção, concebido por Cinatti¹⁴⁵.

O mesmo sucedia nas restantes divisões, razão pela qual os móveis partilham o repertório figurativo recuperado da Antiguidade encontrado nos estuques dos tectos, nas molduras, painéis das portas ou nas pinturas murais, num universo de esfinges, carrancas, *putti*, cariátides, palmitos, folhas de acanto, rosetas e frisos ovalados. Destaque merece ainda a preocupação de combinar a feição dos suportes para cortinados com o léxico ornamental das salas a que se destinavam. A introdução sistemática de

¹⁴³ Por exemplo, as quatro virtudes pintadas por mestre Fonseca para o tecto da «sala do Trono»; vide nota 135.

¹⁴⁴ Possidónio da Silva desenhou, pelo menos, «duas mesas para tremós, com obra de talha», harmonizadas com o estilo Luís XV que destinara à «sala d'El Rei», executadas por José Francisco Lisboa. Em contrato assinado a 10 de Maio de 1846, este mestre entalhador comprometia-se a realizá-las «conforme o risco dado pelo Snr. Arquitecto da Casa Real Silva no gosto Rocóco, pela quantia de duzentos mil reis». Mas existem outras encomendas ordenadas por Possidónio da Silva, como a que estabeleceu com o dourador Jerónimo José Veloso a 18 de Março de 1846, igualmente relativa a «dois tremós de cedro, com figuras, ornatos e seus pertences, em obra de talha para serem dourados, e burnidos com ouro português em todas as suas faces»; in ANTT, AHMF - Casa Real, Cx. 4142.

¹⁴⁵ O núcleo documental relativo às obras do palácio da Necessidades, actualmente na Torre do Tombo, guarda uma série de contratos de encomendas do mobiliário a marceneiros e douradores. A 21 de Setembro de 1846 Luís Margoteau, dourador francês estabelecido no Chiado desde finais dos anos 30, comprometia-se a «fazer e dourar de burnido seis cadeiras volantes para a Sala Azul do Real Palácio das Necessidades», tal como a 5 de Junho já recebera a empreitada de «duas consolas com mísulas ornatadas, para serem todas douradas, tanto os ornatos como as partes lisas. (...) e aro do fundo com burnido conforme indicar o Director da Obra Mr. Cinatti (...)», cujo destino não é indicado. A execução da restante mobília para a «sala azul ou do despacho», relativa a «oito cadeiras de braços e dois canapés, devendo ser tudo dourado conforme indicar Mr. Cinatti», foi entregue a Inácio Caetano, «Entalhador e Escultor de Madeira e Gesso», por contrato de 8 de Outubro de 1846. Esta encomenda não pode porém cumprir-se imediatamente «tendo-se parado com a dita obra em consequência de questões políticas, por não ter havido pagamentos que se lhe tinha prometido e pelo que o Suplicante se acha banido de meios para poder continuar a dita obra e que por ordem foi suspensa até que houvesse ocasião de se continuar» (carta dirigida por Inácio Caetano à vedoria da Casa Real a 10 de Julho de 1848, a pedir a retribuição acertada para poder finalizar a execução da encomenda); toda a documentação in ANTT, AHMF - Casa Real, Cx. 4142.

cortinas tornou-se um dos elementos mais característicos da decoração oitocentista, podendo os painelamentos adquirir as formas mais complexas e sofisticadas. Em sintonia com a importância de tais elementos, a concepção globalizante dos *décor*s não prescindiu da definição ornamental dos suportes, de cuja execução se encarregaram os mesmos entalhadores e douradores contratados para as restantes obras, permanecendo sempre obrigados a respeitar o desenho do director da obra, Giuseppe Cinatti¹⁴⁶.

A fórmula decorativa das três divisões de aparato acima citadas, amarela, encarnada e azul, foi repetida na «sala dos espelhos ou do Renascimento», mas num esquema mais sobrecarregado, que acabou por recusar a possibilidade de «vazios». Apesar da coincidência do esquema ornamental, prescindiu-se do revestimento parietal em tecido. As diminutas dimensões do espaço também o não exigem. Esta divisão, votada ao uso particular da Rainha, é a mais pequena de todos os cómodos da ala de recepção, facto que terá determinado o emprego sistemático de espelhos. Sem a relativa contenção que caracterizava as salas reservadas aos exercícios protocolares, os relevos em gesso dourados, executados como se previa por Ernesto Rosconi, preenchem todos os espaços livres das paredes e tecto.

A colagem a uma estética renascentista não é aqui mais evidente do que já encontrámos noutros espaços. O classicismo inerente à globalidade do programa cumprido permite sempre estabelecer um paralelismo com a arte italiana dos séculos XV e XVI. A «sala do Renascimento» tem, contudo, uma componente figurativa mais apurada ao nível dos estuques, com soluções ornamentais que conferem maior relevo aos grotescos ornamentais, nomeadamente nos quatro cantos do tecto. Importa referir igualmente a introdução de um conjunto de pinturas paisagísticas, nas sobreportas e cartelas do tecto, que ampliam com as suas perspectivas a exiguidade do espaço. Consideradas já como as «mais belas pinturas (...) de todo o palácio»¹⁴⁷, a sua importância advém não só da correcta atribuição a Cinatti, mas também da nota romântica que inserem no contexto da remodelação do palácio real.

¹⁴⁶ Com Inácio Caetano foi assinado um contrato a 19 de Fevereiro de 1846 nos seguintes termos: «Declaro Eu Inácio Caetano que ajustei na Repartição da Vedoria da Casa Real a obra dos paús ornatados para as cortinas das janelas da Antecâmara de Sua Majestade a Rainha por trinta e três mil e seiscentos reis /33\$600/ cada um, e outros para a Sala Azul por vinte e um mil e seiscentos /21\$600/ cada um; cujas obras me obrigo a executar com primor e perfeição na conformidade dos desenhos feitos pelo Director das Obras o Snr. Cinatti (...)». Também Luís Margoteau compôs um conjunto de «três paús de cortina ornatados» com destino ao palácio das Necessidades (contrato de 5 de Junho de 1846); in Idem.

¹⁴⁷ Manuel CORTE-REAL, *op cit*, 1983, p. 88.

Afastando-se das composições alegóricas reservadas a António Manuel da Fonseca, as paisagens idealizadas por Cinatti para a «sala particular da Rainha» importam um horizonte estético romântico que se abstrai da ordem do revivalismo neoclássico subjacente ao programa decorativo, que o próprio artista definira, com aparente dissonância. O arquitecto italiano, enriquecido pela sua experiência no domínio da cenografia, e contando certamente aqui com a colaboração do seu companheiro Achille Rambois, introduziu um registo pictórico que afrontava directamente o trabalho académico de mestre Fonseca. Nestas pinturas da «sala do Renascimento», a atenção dada à paisagem, não pode deixar de confrontar-se com o sentido da renovação exigido para o ensino da Academia de Belas Artes durante a revolta liderada pelos jovens estudantes de pintura que, nestes mesmos anos, agitara medianamente a monotonia do ambiente artístico lisboeta¹⁴⁸. Não se descobre, porém, neste conjunto de pinturas a apetência naturalista que animava os desejos do estudo *sur le motif* por parte do núcleo dos jovens pintores da Academia. Cinatti revela bem os valores da prática cenográfica, voltando a afirmar-se, pelo contrário, um «idealizador da natureza»¹⁴⁹.

Como nos panos pintados com Achille Rambois, estas panorâmicas valorizam o efeito de profundidade e têm uma dimensão ambiental, não dispensando a referência à intervenção humana. Foram, por isso, quase sempre pontuadas pela recolha de elementos arquitectónicos, com citações diversificadas que combinam ecleticamente um templo períptero de feição helenizante, com imagens de um edifício mourisco, de um palácio classicizante e de um templete desenhado com o mesmo rigor, de uma igreja medieval inserida numa paisagem de neve, bem como de um jardim com lago, animados pela presença exótica de palmeiras, onde se descobre uma pequena construção de referência orientalizante. A atenção dada ao exotismo e aos medievalismos arquitectónicos, bem como a luminosidade dramática que imprime às composições, contribuem para uma percepção mais fidedigna das intenções românticas detectáveis nas escassas vistas cenográficas que chegaram aos nossos dias.

¹⁴⁸ Em 1844, em consequência da tendenciosa preferência dada ao filho de mestre Fonseca (o pintor e, mais tarde, arquitecto António Tomás da Fonseca) num concurso de pintura de história da Academia, um grupo de jovens estudantes liderado por Tomás da Anunciação, mas onde se destacava também a presença de Cristino da Silva, abandonam as aulas exigindo a reforma do ensino. Movidos pelo interesse crescente que a pintura de paisagem, romanticamente, lhes suscitava, reclamavam sobretudo a possibilidade de pintar do natural; cfr. J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., vol. 1. 1991, pp. 254-268.

¹⁴⁹ Cfr. Jaime Batalha REIS, «José Cinatti», in *op cit*, 1879, p. 131.

Salientam-se neste conjunto, pela dimensão simbólica e pitoresca do motivo representado, uma série de três vistas do palácio da Pena¹⁵⁰. A primeira pintura oferece uma visão distante do palácio, tenuemente iluminado pela aurora, de modo a destacar o seu isolamento e inacessibilidade. Há depois uma imagem que reconstitui, sem grandes preocupações de fidelidade, um dos alçados do novo paço e, finalmente, uma composição de maior rigor arqueológico onde se mostra o claustro manuelino do antigo convento no seu estado primitivo, que é a única pintura não paisagista do conjunto. Realizada por certo com base no desenho aquarelado de G. Vivian, litografado em 1839 por Louis Hague¹⁵¹, esta pintura ampliou, contudo, o espaço e abriu-lhe um ponto de fuga que o original não detém. De igual modo o mosaico do chão foi desenhado de modo a acentuar o enfiamento perspectico. Estas inovações, bem demonstrativas da formação cenográfica do seu autor, possivelmente Rambois, a avaliar pelo seu conteúdo estritamente arquitectónico, contrasta com a fidelidade na representação de todos os pormenores da arquitectura, desde o perfil de contrafortes e coruchéus ao revestimento azulejar, passando ainda pelo facetamento de colunas e sugestão da cruzaria das nervuras das abóbadas da cobertura do piso superior. Apesar da intenção mais «realista» que animou a dupla de cenógrafos de S. Carlos, estas vistas da Pena partilham a tendência fantasiosa das demais, muito provavelmente realizadas também com base em estampas ou gravuras de álbuns da época.

O sucesso das pinturas executadas por Cinatti para a «sala particular da Rainha», coadjuvado pelo seu companheiro de S. Carlos, deverão ter constituído motivo para a sua participação nas obras de remodelação do palácio da Ajuda, realizadas a partir de 1862, sob o patrocínio de D. Maria Pia de Sabóia, italiana, como eles. O palácio da Ajuda só foi escolhido como morada régia depois da série de fatalidades que envolveram a família Real, desde a morte de D. Estefânia, em 1859, até à trágica epidemia que vitimou o próprio rei D. Pedro V e os infantes seus irmãos, em 1861. D. Luís saiu do paço das Necessidades, respeitando a vontade do povo da cidade, assustado com tamanha maldição, instalando-se primeiro em Caxias e depois, definitivamente, na Ajuda.

A remodelação dos interiores do palácio riscado por Fabri e Costa Silva, desenrolou-se em circunstâncias semelhantes às que em 1844 haviam determinado início das obras nas Necessidades. Foi porém um projecto menos ambicioso, que visou sobretudo modernizar os espaços reservados à vivên-

¹⁵⁰ A mais significativa pintura da arte portuguesa com uma representação do palácio da Pena é de João Cristino da Silva na emblemática homenagem a Tomás de Anunciação *Cinco Artistas em Sintra* (1855).

¹⁵¹ Colecção da Biblioteca Nacional.

cia particular dos monarcas¹⁵², circunscritos ao piso térreo do edifício inacabado. Mantendo a sua condição de arquitecto da Casa Real, Possidónio da Silva foi naturalmente o seu principal protagonista, publicando na sequência das obras efectuadas uma resenha onde sintetizava o teor das transformações efectuadas¹⁵³.

Bem notória é já aí a decadência do gosto decorativo pompeiano que havia informado o programa internacional de adaptação do palácio das Necessidades, ultrapassado e pela decoração eclética própria do gosto 2º Império. O tratamento diversificado conferido pelo arquitecto ao conjunto dos aposentos redecorados veio, no entanto, confirmar a tendência para uma maior sofisticação dos interiores da habitação, de acordo com as crescentes exigências afectas à vida privada da mais alta hierarquia social. Os espaços desdobram-se em especificações crescentes¹⁵⁴, agudizando-se a demarcação estilística entre as reservas femininas e masculinas, que, não obstante, se aproximaram. A separá-las, Possidónio da Silva construiu um jardim de Inverno, totalmente forrado a mármore e ágata da calcedónia, de um «minimalismo» ornamental perturbado apenas pela fonte «de repuxo» inserida no centro da sala.

Cinatti não teve na Ajuda mais do que uma intervenção pontual, longe da dimensão arquitectónica que regera o seu trabalho no paço das Necessidades, cabendo-lhe exclusivamente a responsabilidade, partilhada com Rambois, de executar as pinturas ornamentais para o gabinete particular da Rainha, totalmente decorada com porcelanas de Saxe, num exaustivo repertório de mobiliário e *biblots*. O tecto desta pequena divisão, trabalhado com relevos em estuque dourados, semelhantes aos encontrados no palácio das Necessidades, foi coberto a fresco com figuras de pássaros e borboletas que reproduzem os «melhores exemplares do museu de el-rei»¹⁵⁵. Completam o programa decorativo uma série de doze medalhões ovalados, dispostos ao correr da sanca, que encerram a sucessão de vistas de Itália e Lisboa realizadas por Cinatti e Rambois.

¹⁵² Embora, para evitar o incómodo de subir ao andar nobre, tivesse sido arranjada também uma sala para recepções no piso térreo, que se forrou com seda azul.

¹⁵³ Joaquim Possidónio Narciso da SILVA, *Descrição das Novas salas no Real Palácio da Ajuda obras mandadas executar por Sua Majestade a Rainha A Senhora D. Maria Pia de Saboia nos seus reais aposentos*, 1865.

¹⁵⁴ As divisões ocupadas pelo Rei passaram a incluir, por exemplo, um *fumoir*, pequeno cómodo revestido e mobilado com «obra de talha em madeira de carvalho da América do norte»; cfr. Idem, p. 10.

¹⁵⁵ Referência ao Museu de História Natural da Ajuda.

Estas pinturas, «executadas com todo o esmero», foram, de acordo com as informações disponibilizadas por Possidónio da Silva, calculadas em função da altura a que seriam colocadas, merecendo, nesse sentido, um tratamento individualizado que nos leva a redimensionar a condição de reproduções que lhes é atribuída. O arquitecto apresenta-as como «copiadas de um magnífico álbum que sua majestade a rainha possui»¹⁵⁶, actualmente perdido. O resultado final do conjunto impressionou Possidónio da Silva que nestas paisagens descobre «o melhor efeito», produzido pela «franqueza dos toques, pela gradação dos tons, pela perspectiva dos planos e pela transparência das cores»¹⁵⁷.

A panorâmica que mais se aproxima das vistas pintadas para a «sala do Renascimento» do paço das Necessidades volta a ser pontuada pela presença da Pena, retratada com assinalável fidelidade. Sendo maior do que as restantes composições e fiel à forma rectangular das pinturas de meados dos anos 40, assume um certo destaque no conjunto das obras dispostas na sala de Saxe. Nela sobressai também uma tendência mais naturalista, conferida pelo jogo de luz e sombra ao nível do primeiro plano a contrastar com a iluminação mais uniforme das demais vistas, pelo que parece possível destacá-la do núcleo das reproduções do álbum de gravuras da Rainha. Convertido em *leit motiv* da pintura decorativa pensada para os interiores régios, e femininos, testemunho do interesse que a família Real lhe votava, o palácio da Pena volta a aparecer na almofada de uma das portadas da sala. A perspectiva que aí se oferece é bastante semelhante à que Cinatti compusera, numa elaborada iluminação matinal, para as Necessidades.

Embora algumas imagens valorizem abertamente os elementos naturais, nos medalhões da sanca as arquitecturas representadas adquirem maior preponderância, sobrepondo-se na maior parte dos casos ao envolvimento paisagístico. A recolha volta a pautar-se pelo ecletismo dos géneros escolhidos, que citam a par da lisboeta torre de S. Vicente de Belém, um templo neogrego, uma igreja românica, um castelo em ruínas e a «casita campestre de Rafael em Roma»¹⁵⁸. A paleta restrita que caracterizava as obras anteriormente realizadas foi mantida a favor da procura de uniformidade da composição, tal como permanece o gosto pela exploração dos efeitos das sombras e luz detectável em muitas das pinturas do palácio das Necessidades. Os céus continuam por isso a merecer um tratamento cuidado, reservando-se-lhes grande responsabilidade na expressão plástica das obras.

¹⁵⁶ In Idem, p. 19.

¹⁵⁷ Cfr. Idem, p. 20.

¹⁵⁸ A mesma imagem foi reproduzida, embora de forma invertida, pelo *Archivo Pittoresco*. - T. IV (1861), p. 112.

A experiência paisagista de Cinatti e Rambois, apesar da qualidade das suas criações, deve apartar-se da procura de um entendimento superior da natureza enquanto motivo bastante, digno de registar-se por via do contacto directo, *sur le motif*, que a pintura portuguesa timidamente abordava nos mesmos anos. As suas composições, afectas ao registo do pitoresco, reduzem a percepção paisagista à condição ambiental, mas enfermam de uma acentuação sistemática da perspectiva inerente à sua formação cenográfica. Esta desactualização em relação aos valores estéticos essenciais da pintura do seu tempo combina com o fundamento decorativo que justificou a realização destas obras, condenadas de raiz a reproduzir imagens pré-determinadas. A concomitância das circunstâncias em que se criaram, nas Necessidades como na Ajuda, aliada à experiência quotidiana da cenografia, determinaram a inalterabilidade dos valores plásticos, pese embora a distância de cerca de 20 anos que separa as duas experiências.

A colaboração de Cinatti com a Casa Real estendeu-se para além da remodelação arquitectónica e decorativa operada no paço das Necessidades, numa acção coordenada com o Possidónio da Silva, e do conjunto de vistas pintadas para o gabinete particular de D. Maria Pia, na Ajuda. A dupla de cenógrafos de S. Carlos parece ter sido chamada com uma certa assiduidade para concretização de arranjos ornamentais efémeros, imprescindíveis a certas cerimónias e festividades mais solenes que decorriam nos interiores do palacianos. Chegam até nós algumas notícias dos trabalhos executados nesse sentido, já no decorrer dos anos 70, que foram também os últimos da sua actividade artística. O arquitecto italiano seria responsável em 1872 pelo arranjo decorativo do salão de entrada do palácio da Ajuda, com vista a uma faustosa recepção que incluiu jantar e concerto, transformando-o num espaço «esplendidamente ornado de arbustos e flores, e com centenas de luzes, tudo disposto pelo gosto de Cinatti»¹⁵⁹. Também em 1876, Cinatti e Rambois foram chamados para «pintar um pano com a vista do palácio de Malbrough House que o príncipe de Gales habita em Londres» destinado às festas que no palácio se iam dar em sua homenagem¹⁶⁰.

O facto de Cinatti ter sido chamado, tão cedo, a colaborar nas obras do paço das Necessidades ilumina o sentido da evolução posterior da sua obra arquitectónica, conectada com o núcleo estrito da

¹⁵⁹ In *Diário de Notícias*. - 12 de Março de 1872. É de considerar que a decoração das restantes salas disponibilizadas para a cerimónia lhe tivesse sido igualmente atribuída.

¹⁶⁰ In *Diário de Notícias*. - 20 de Abril de 1876.

elite social da sua época, incentivada a recorrer aos serviços de um arquitecto de nome prestigiado. O primeiro a requisitar os seus serviços foi porém o duque de Palmela, D. Pedro de Sousa Holstein.

2.2. Obras para a casa de Palmela

2.2.1. Remodelação e acrescentos no palácio do Calhariz

A passagem de Giuseppe Cinatti do registo da pintura cenográfica à prática da arquitectura a que a sua formação académica, embora incompleta, o habilitava, deu-se primeiro por via de uma das figuras mais influentes e carismáticas da aristocracia e cena política portuguesas do século XIX. Logo no início dos anos 40, D. Pedro de Sousa Holstein, 1º duque de Palmela, chamou o arquitecto italiano a dirigir as obras de modernização e «restauro» do palácio setecentista que herdara dos Sousa Calharizes em Lisboa, a fim de nele sediar em definitivo a sua morada¹⁶¹. Com esta obra se inaugurava uma longa e fecunda colaboração entre o arquitecto e D. Pedro, extensível às suas propriedades da Arrábida. Continuada também depois por seu filho, D. Domingos de Sousa Holstein, 1º marquês do Faial, para quem Cinatti conceberia um projecto de regularização da fachada do seu palácio do Lumiar, bem como do risco do panteão familiar no cemitério dos Prazeres. O conjunto destas obras e a ligação do arquitecto ao duque permanece, porém, mal conhecido, ensombrado pela inviabilidade do acesso ao vasto espólio documental da casa de Palmela¹⁶².

Tendo vivido um dos períodos mais conturbados da História portuguesa, D. Pedro participara na guerra movida contra os franceses invasores, como mais tarde nas lutas liberais, em defesa da causa

¹⁶¹ A maioria dos olisipógrafos e historiadores que se interessaram pelo palácio do Calhariz são unânimes em atribuir a Cinatti a realização destas obras, de acordo com o testemunho contemporâneo de A. RACZYNSKI, que as visitou a 26 de Novembro de 1844: «Hôtel du duc de Palmela du largo Calhariz. (...) J'ai visité aujourd'hui cet hôtel avec M. Cinatti, habile artiste italien, chargé de la direction des travaux que le duc y fait exécuter.»; in *Les Arts en Portugal*, 1846, p. 399.

¹⁶² Apesar dos esforços movidos junto dos descendentes dos duques de Palmela, não nos foi possibilitado o acesso a esta documentação, imprescindível ao aprofundamento do estudo das obras realizadas por Cinatti sob o patrocínio de D. Pedro de Sousa Holstein. O precioso núcleo documental, inventariado sumariamente no decurso da década de 1980 por técnicos do então Instituto Português de Arquivos, não chegou a ser transferido para qualquer instituição oficial. Os seus proprietários mantêm o arquivo selado em moldes que impossibilitam a consulta, pelo que a investigação desenvolvida resulta lacunar. Resta-nos lamentar que um espólio documental de tamanho interesse para a História de Portugal não tenha ainda sido entregue à guarda de uma instituição competente.

de D. Maria II, contrariando a tendência da mais alta nobreza, regra geral, pesarosa com o insucesso da Abrilada. O seu liberalismo moderado, «inglês»¹⁶³, condicionou tanto a saída para o exílio na sequência da usurpação miguelista, como, mais tarde, em 1836, lhe valeria a perseguição da ala mais radical da oposição, animada para a recuperação da Constituição de 1822. O duque de Palmela voltaria, por isso, a deixar o país no contexto da Revolução de Setembro, depois de ter presidido o 1º conselho de ministros do reinado mariano. A sua mais valia no domínio da diplomacia obrigou, porém, a uma rápida reconciliação. Com a restauração da Carta, em 1842, D. Pedro voltou a ter um efêmero protagonismo político, já que a tomada do poder por Costa Cabral, determinou o seu afastamento da gestão activa dos negócios do reino. Não obstante, a relativa estabilidade que caracterizou o período sucedâneo parece ter reunido as condições necessárias ao investimento na reforma da morada familiar, um tanto abandonada pelas constantes migrações impostas pelos sucessivos exílios e obrigações diplomáticas¹⁶⁴. O duque de Palmela foi, nesse sentido, um pioneiro do movimento que animou a construção ou reabilitação da habitação privada, sustentado pela elite oitocentista, consolidada pela Regeneração, na sua vertente burguesa e capitalista.

A decisão de remodelar e acrescentar o palácio do Calhariz surgiu, por conseguinte, numa fase já tardia da conturbada vida de D. Pedro. Embora se possa admitir, como sustenta Costa Goodolphim na biografia de Joaquim Possidónio Narciso da Silva, que este arquitecto tivesse delineado um primeiro projecto para a «restauração» do edifício, em 1836, dificilmente se aceita a sua concretização¹⁶⁵. Certamente comprometida pelas nefastas consequências que a crise política desencadeada em Setembro desse ano trouxe à família Palmela, obrigando-a de novo a refugiar-se fora do país, só alguns anos mais tarde se tornaria possível avançar com a remodelação desejada.

¹⁶³ Cfr. Oliveira MARTINS, *Portugal Contemporâneo*, 10ª ed., vol. 1, 1996, pp. 119

¹⁶⁴ São diversas as notícias que confirmam o aluguer da casa nobre dos Palmelas. Durante as prolongadas ausências de D. Alexandre de Sousa Holstein por inerência do seu cargo de embaixador em diversas cortes europeias, nomeadamente em Roma, onde veio a falecer em 1802, é possível que o palácio tivesse já sido arrendado, tal como veio a ser em diversos momentos quando passou à posse do filho seu herdeiro. Aí se achou instalada a Academia Real de Fortificação, entre 1803 e 1806, data em que teve de mudar-se em consequência do regresso de D. Pedro à corte de Lisboa. Embora tenha contraído matrimónio com D. Eugénia Teles da Gama em 1810, o futuro duque de Palmela não residiu por muito tempo na casa dos Sousas Calharizes. Pelo menos entre o final da década de 20 e o início dos anos 30, o palácio voltou a ser alugado. Ocupou-o primeiro a Câmara Eclesiástica de Lisboa e, depois, a Contadoria Fiscal da Tesouraria Geral das Tropas, sendo-lhe recusado o pagamento da renda durante o período do governo de D. Miguel, então exilado pela manifesta defesa da causa de D. Maria II; cfr. Júlio de CASTILHO, *Lisboa Antiga: o Bairro Alto*, 2ª ed., 3º vol., 1903, p. 153.

¹⁶⁵ In Costa GOODOLPHIM, *op cit.* 1894, pp. 21-22.

O palácio fundado por D. Francisco de Sousa, Morgado do Calhariz em 1703¹⁶⁶, na então denominada rua do Loreto, só a partir de 1842 foi acrescentado, redecorado e provido de um pequeno jardim, que o edifício original não detinha¹⁶⁷. No seu conjunto, estas alterações devem ser atribuídas ao risco de Giuseppe Cinatti, que foi igualmente responsável pela sua direcção, beneficiando sempre da colaboração de Achille Rambois. O nível de empenhamento superior de Cinatti no desempenho desta tarefa sobressai, todavia, da velada crítica que lhe foi dirigida por um articulista da *Revista do Conservatório Real de Lisboa* o qual, numa crónica relativa aos espectáculos do Teatro de S. Carlos de Maio de 1842, apesar de reconhecer a qualidade dos trabalhos cenográficos apresentados, não deixava de registar, que «poucas novidades tem entretanto apresentado», acrescentando que, apesar do «pincel do Sr. Rambois continua(r) a esmerar-se», o de Cinatti só o auxilia «quando os seus aturados e riquíssimos trabalhos no palácio do Sr. Duque de Palmela lhe permitem.»¹⁶⁸.

Fica assim afastada a ideia, veiculada por alguns autores, de remeter a prestação de Cinatti no paço do Calhariz para o ano de 1844¹⁶⁹, altura em que Raczyński visita o palácio em sua companhia. O conjunto das restantes informações recolhidas veio igualmente reforçar a convicção de que as mais importantes obras aí efectuadas tiveram início ainda em 1842, o que vem, por seu turno, contrariar a afirmação avançada por João Pinto de Carvalho de que o palácio teria sido «restaurado de 1839 a 1842, sendo as obras dirigidas pelo arquitecto Manuel Joaquim de Sousa»¹⁷⁰.

¹⁶⁶ Cfr. Norberto de ARAÚJO, *Inventário de Lisboa*, fasc. VII, 1950, p.43.

¹⁶⁷ Cfr. Júlio de CASTILHO, *Lisboa antiga: o Bairro Alto*, op cit, vol. I, 1879, p. 224: «Ao poente do palácio Sobral, e separado dele apenas pela rua da Rosa, vemos o belo solar que deu nome ao sítio (...). Era muito mais reduzido do que é hoje, até que o célebre 1º Duque D. Pedro, o renovou e ampliou consideravelmente, embelezando-o com um pequeno jardim improvisado (...)». No 3º vol. da mesma obra Júlio de Castilho escreve com total convicção «Não sei quando terminaram as obras do Calhariz; mas sei que em 1842 davam começo (...)» (2ª ed., 1903, p.155).

¹⁶⁸ In «Teatros de Lisboa: S. Carlos» in *Revista do Conservatório Real de Lisboa*. - N. 1. Apesar de não estar datado, a referência à estreia da ópera *Il Templario*, com música de Octon Nicolai, permitiu situar a sua publicação em Maio/Junho de 1842; cfr. Francisco da Fonseca BENEVIDES, op cit, 1883, p. 196.

¹⁶⁹ Cfr. J.-A. FRANÇA, op cit, 3ª ed. vol. 1, 1991, p. 352.

¹⁷⁰ João Pinto de CARVALHO (TINOP), *Lisboa de outrora*, 3º vol., 1939, p. 70. Nenhuma outra notícia permite confirmar a participação deste arquitecto nas obras do Calhariz, tal como nenhuma outra notícia permite retroceder o início dos trabalhos a 1839. De Manuel Joaquim de Sousa, conhecem-se apenas alguns projectos, não concretizados, de reconstrução do edifício da Academia de Belas Artes, instituição que o distinguiria, pouco depois da sua fundação, com o título de «académico de mérito». J.-A. FRANÇA atribui-lhe o risco, anónimo, mas com data de 1834, de um notável projecto neo-palladiano para o Teatro de D. Maria II, destinado ao largo da Anunciada (muito próximo do local onde, cerca de 30 anos mais tarde Cinatti construía, como se verá, uma das suas obras mais significativas: o palácio de Manuel Nunes Correia); cfr. op cit, 3ª ed., vol. 1, 1991, p. 238. Ver também M. T. MANDROUX, «Un architecte portugais du XIXe siècle: Manuel Joaquim de Sousa» in *Belas Artes*. - N.20 (1964).

A preferência dada por D. Pedro a um artista italiano, ainda então apenas conhecido pela sua actividade de cenógrafo¹⁷¹, pode explicar-se, em parte, pela sua formação italiana. Filho do embaixador D. Alexandre de Sousa Holstein, o futuro morgado do Calhariz nascera em Turim, em 1781, e em Roma viveu grande parte dos anos da sua juventude. Na sua experiência europeia, enriquecida pelo convívio com figuras destacadas da cultura da época, como Mme. de Staël ou Humboldt¹⁷², D. Pedro consolidou, também, a sua educação artística. Da maior importância terá sido também a influência de seu pai, eminente protector da Academia Real de Portugal em Roma¹⁷³. O seu gosto requintado e, sobretudo, actualizado, marcado por uma postura intencional de um certo distanciamento em relação à realidade portuguesa, reviu-se na qualidade dos trabalhos prestados por Cinatti e Rambois em S. Carlos.

Por outro lado, deve acentuar-se o facto de parte essencial do empreendimento a realizar ter como base o arranjo decorativo dos interiores setecentistas. Longe de poder entender-se como uma tarefa menor, a remodelação das salas exigia uma prestação à altura da sofisticação *a la mode*, que a débil formação artística das Academias nacionais estava longe de poder proporcionar. Com excepção de Possidónio da Silva, formado no gosto parisiense veiculado pela *École des Beaux Arts*, e, talvez, o académico mestre Fonseca, raros seriam os artistas nacionais capacitados para promover um programa à altura das aspirações deste encomendador.

Se a motivação para a realização de tal empreendimento, por parte de D. Pedro, facilmente se detecta no desejo de potenciar uma estrutura pré-existente, desactualizada em relação às exigências da vida privada contemporânea¹⁷⁴, regidas pela procura de maior conforto e intimidade, mas também pelo investimento no fausto e aparato que eram o espelho da condição social de um proprietário, a extensão exacta das obras realizadas é, contudo, difícil de determinar. Vedado o acesso ao arquivo

¹⁷¹ Recordemos que o primeiro grande sucesso de Cinatti e Rambois se deu precisamente em 1842, com as cenas pintadas para a ópera de Meyerbeer *Roberto do Diabo*, apresentada em S. Carlos em Outubro desse ano.

¹⁷² Oliveira MARTINS diz de Palmela que «Fora educado no seio da sociedade opulenta e culta da Europa diplomática. Convivera e aprendera com Schlegel, com Sismondi, com Barante, com Constant, no retiro de Coppet, onde Staël-Corina dizem que via nele o seu romântico Osvaldo (...)». A sua formação, fundamenta a consciência da «incontestável superioridade da sua inteligência, subtil e fina, relativamente a toda a gente portuguesa que o rodeava (...); in *op cit*, 10ª ed., vol. 1, 1996, pp. 119-121.

¹⁷³ J.-A. FRANÇA apresenta-o como homem de instrução e de gosto, a quem se «deve verdadeiramente a organização do estabelecimento em (17)91»; in *op cit*, 3ª ed., vol. 1, 1991, p. 71.

¹⁷⁴ Essa situação pode justificar a instalação da família Palmela, numa das suas estadias em Lisboa, em 1834, «num palacete de um só andar, pertencente ao marquês de Santa Iria, na rua de S. Pedro de Alcântara, esquina da travessa de D. Pedro (...)» (este edifício seria alguns anos mais tarde demolido e substituído por um pequeno palacete pertencente à família Formigal); in Júlio de CASTILHO, *Lisboa Antiga: o Bairro Alto*, *op cit*, 2ª ed., 3º vol., 1903, p. 155.

da casa de Palmela, onde a documentação relativa a todo este processo parece ser abundante, incluindo o próprio contrato assinado com Cinatti e Rambois¹⁷⁵, e desaparecidos na totalidade os vestígios das remodelações e acrescentos operados, muito pouca informação nos resta. Também nada consta nos registos da Câmara de Lisboa sobre a aprovação destas obras, uma vez que antecederam a determinação municipal que veio impor a entrega em duplicado dos projectos a avaliar, a fim de que um dos desenhos ficasse arquivado¹⁷⁶. Somente as implicações urbanísticas do projecto então realizado, deixaram relativamente documentada parte das obras.

A fim de aumentar a sua propriedade, o duque de Palmela negociou com o Município a alienação, em seu benefício, do troço de via pública relativo a parte da rua do Trombeta, definido entre a travessa das Mercês e o largo do Calhariz, onde se implantava a fachada nascente do seu palácio. Alegando a proximidade das ruas da Rosa e da Atalaia, ambas com serventia para o largo do Calhariz, a Câmara deferiu as pretensões de D. Pedro, concedendo-lhe igualmente a possibilidade de adquirir, para demolição, o casario existente no quarteirão de ligação à rua da Atalaia.

O espaço conquistado, imprescindível à construção de «um jardim e um prédio em continuação da fachada sobre a travessa das Mercês», custou ao duque de Palmela «um conto de reis para ser aplicado à construção de um cano geral na Calçada do Combro»¹⁷⁷. Em Fevereiro de 1843 o andamento das obras, bem como o teor da transacção efectuada eram noticiados na imprensa pela vantagem que traziam ao «aformoseamento e limpeza» daquela zona da cidade¹⁷⁸. Mas os melhoramentos urbanos patrocinados por D. Pedro de Sousa Holstein transcenderam ainda a larga contribuição pecuniária exigida pela Câmara. À sua custa, o duque «obrigou-se a macadamizar (...) a impossível calçada do

¹⁷⁵ José Sarmento de MATOS consultou o arquivo em data anterior ao «selamento» refere a existência do texto contratual estabelecido entre D. Pedro e a dupla de cenógrafos de S. Carlos, tal como cita as obras do palácio do Calhariz como estando «bem documentadas»; in «História do Palácio Palmela» in *A Procuradoria Geral da República*, 1987, p. 135.

¹⁷⁶ Esta determinação foi imposta, como se disse, por decreto publicado no *Diário do Governo*. - N.234 (4 de Out. 1845).

¹⁷⁷ In Júlio de CASTILHO, *Lisboa Antiga: o Bairro Alto*, op cit, 2ª ed., 3º vol., 1903, p. 156. Ver também *Sinopse dos Principais Actos Administrativos da Câmara Municipal de Lisboa*, 1842, p. 31. A importância desta aquisição para o desenvolvimento futuro dos trabalhos no palácio levou Júlio de CASTILHO a afirmar: «Não sei quando findaram as obras do Calhariz; mas sei que em 1842 davam começo.»; in Idem, p. 155.

¹⁷⁸ «A parte da rua do Trombeta, que ladeia pela direita o palácio do Sr. Duque de Palmela, acaba de ser comprado por S. Ex^a, bem como toda a casaria confinante do lado poente. Todo este espaço, diz-se, vai ser transformado em jardim para logradouro e regalo do palácio, que depois das obras, que nele andam fazendo, e em que trabalham os melhores mestres e artistas, ficará uma das mais belas e agradáveis vivendas da cidade. O público perdendo aquela insignificante serventia, lucrou por parte do aformoseamento do sítio e da limpeza da rua, porque S. Ex^a, segundo nos asseveram, se obrigou a fazer um cano geral de despejo desde a sua testada até ir entrar no do Poço Novo.» in *Revista Universal Lisbonense*. - N. 22, T. II (16 Fev. 1843), p. 280.

Combro, que era uma ladeira silvestre, abrupta, desigual (...)»¹⁷⁹, tal como foi ainda responsável pela construção de canos para recolha das águas e esgotos na rua da Atalaia (desde a porta do seu palácio até à rua das Salgadeiras) e na rua do Trombeta, decorria já o ano de 1845¹⁸⁰.

Apesar da benemérita contribuição para o saneamento urbano, evidentemente necessário à valorização dos espaços circundantes, o grande investimento do duque de Palmela foi, como se disse, a remodelação e acrescento dos cómodos disponíveis no palácio dos seus avoengos. A envergadura das obras obrigou-o a recorrer à hospitalidade de seu filho, instalando-se no palácio do Rato, que entrara para o património dos Palmela por herança do conde da Póvoa. Esta casa sofrera já amplas obras de beneficiação patrocinadas pelo riquíssimo Henrique Teixeira de Sampaio, que lhe haviam imprimido um cunho mais palaciano, pela introdução de uma escadaria monumental de feição neoclássica¹⁸¹, e que, em detrimento do Calhariz, haveria de se tornar a principal morada dos seus descendentes.

As obras que Cinatti dirigiu no palácio do Calhariz, desde finais de 1842, conciliaram duas áreas de intervenção distintas. Assinala-se, por um lado, todo o trabalho de adaptação dos interiores a um léxico decorativo mais actualizado, que investiu num luxuoso programa de estuques, dourados e pinturas decorativas com referente numa estética ornamental de raiz clássica, que anuncia os modelos adoptados no palácio das Necessidades. Clássico, ou melhor, neoclássico, era também, por outro lado, o esquema compositivo que estruturou o anexo destinado a prolongar para nascente a fachada voltada para a rua das Mercês. Construído de modo a aproveitar os terrenos conquistados à rua do Trombeta, para chegar até à ala poente da rua da Atalaia, a nova edificação acantonava-se no extremo norte dos novos espaços, deixando livre a área necessária à plantação de um pequeno jardim.

¹⁷⁹ Júlio de CASTILHO, *op cit.*, vol.1, 1879, p. 224.

¹⁸⁰ Razão pela qual Júlio de CASTILHO afirma: «(...) passado tempo o sitio gosava de incontestáveis melhoramentos artísticos devidos à iniciativa de Palmela; e não só artísticos; haja vista o cano geral que ele à sua construiu em 1845 em parte da rua da Atalaia (...), bem como outro que recebesse as águas em duas sargetas no princípio da rua do Trombeta, que ambos doou ao Município»; in Idem, 2ª ed., 3º vol., 1903, p. 156.

¹⁸¹ As mais significativas obras de transformação da morada construída pelo arquitecto Manuel Caetano de Sousa para habitação própria, têm sido atribuídas à iniciativa do duque de Palmela. Um estudo mais recente conduzido por José Sarmento de Matos veio demonstrar que o grosso das transformações operadas no edifício teve o patrocínio do Conde da Póvoa, e portanto ainda na década de 20 do século XIX, podendo admitir-se a hipótese de terem sido dirigidas pelo decorador e arquitecto italiano Luigi Chiari, activo em Portugal desde a última década do século XVIII. Contra a datação de 1842-1843 avançada por Norberto de ARAÚJO no seu *Inventário de Lisboa* (fasc. IX, 1952) para os mais importantes «restauros e transformações» do palacete do Rato, o autor argumenta com dados recolhidos no arquivo da Casa de Palmela, demonstrando simultaneamente que, nesse início dos anos 40 a questão da herança do Conde da Póvoa estava longe da resolução, pelo que não seria lógico efectuar grandes investimentos numa casa que poderia vir a ser retirada do seu património. Acresce o facto de, exactamente nos mesmos anos, o duque estar empenhado nas obras no palácio do Calhariz. Ver José Sarmento de MATOS, *op cit.*, 1987.

Parte fundamental na revitalização do velho edifício palaciano, nada desse projecto se poderia ter efectuado antes do duque garantir a aquisição dos terrenos à edilidade lisboeta.

Nada do projecto concretizado pelo arquitecto italiano chegou aos nossos dias. Obras levadas a cabo entre 1956 e 1959, depois da aquisição do palácio pela Caixa Geral dos Depósitos, promoveram não só uma *mise en scène* de ligação entre a morada dos Palmela e a dos Sobrais, sua vizinha desde os tempos da fundação, como destruíram as obras oitocentistas, «esticando» o corpo principal do edifício setecentista, na frente do largo do Calhariz até à rua da Atalaia. É, por isso, actualmente impossível descobrir no casarão do Calhariz qualquer vestígio da intervenção do arquitecto italiano, que só com um sentido arqueológico pode reconstituir-se, mediante o recurso aos raros testemunhos disponíveis.

As obras projectadas por Cinatti respeitaram na íntegra a estrutura original do edifício pré-existente. Palácio severo e compacto, em sintonia com a tradição da arquitectura lisboeta, na sua fachada principal sobressaía, bem destacado por duas monumentais colunas dóricas, o portal central de acesso ao pátio interior, em torno do qual se articulavam todos os espaços. Nele se salientava igualmente a integração de sobrelojas, bem como de um último piso de *mezzaninos*. O andar nobre estava remetido ao 2º piso, único enriquecido pelo uso exclusivo de janelas de sacada sobrepujadas por elevadas cornijas de perfil recto, num esquema ornamental de total sobriedade. Esta estrutura, rara sobrevivente do Terramoto que, em Lisboa, tudo arrasara, carecia certamente de obras de consolidação, pelo que as obras dirigidas pelo arquitecto italiano foram, por vezes, qualificadas de «restauro»¹⁸², no sentido em que deram um novo fôlego a um edifício de decadência anunciada.

Os acrescentos construídos não pretenderam, contudo, interferir no equilíbrio do imóvel primitivo, que só deverá ter sofrido alterações nos interiores. Assumindo plenamente a condição de anexo, o edifício projectado no início dos anos 40, adoçava-se à pré-existência sem ameaçar a sua unidade e identidade próprias. Não obstante, a composição da fachada sul da nova ala edificada, embora recuada ao fundo do jardim, tinha alguma preponderância. O pavilhão de apenas dois andares, já que o plano do jardim elevava nesta zona o nível do piso térreo, articulava-se em três frentes, demarcadas a

¹⁸² Cfr. Norberto de ARAÚJO, *op cit.*, fasc. VII, 1950, p. 45.

partir da projecção do corpo central definido à largura de três vãos¹⁸³. Afecto aos valores estruturantes da arquitectura neoclássica, Cinatti resolveu este alçado adoptando um perfil a pleno centro para os vãos do andar nobre, nos quais se destacava um desenho rigoroso de pilastras e capiteis, pioneiros da fórmula que voltaria a utilizar, alguns anos mais tarde, na casa de veraneio de um poderoso capitalista da capital, Tomás Maria Bessone¹⁸⁴. Nesta estrutura aberta sobre o jardim salientava-se ainda a introdução de uma varanda corrida para resguardo das três aberturas centrais do piso superior. Mas o elemento mais significativo da dignidade que, arquitecto e encomendador, quiseram atribuir a este acrescento reside na opção pelo remate em frontão triangular, em cujo tímpano se cravou o brasão de armas dos Sousas¹⁸⁵. Em todo o edificio sobressaía, portanto, a colagem a uma estética neo-classicista onde se denunciava, com todo o rigor, o sentido da formação do arquitecto.

No estudo que dedicou ao Bairro Alto, Júlio de Castilho dá-nos uma descrição resumida dos novos espaços criados por Cinatti para complemento da estrutura pré-existente, cujo destino e funcionalidade se tornaram, contudo, impossíveis de avaliar. O autor salienta, para além do facto de a fachada sobre a travessa das Mercês ter ficado maior que as demais, dado que «se prolonga num novo corpo do edificio acrescentado pelo duque D. Pedro, e que faz fundo ao jardim», a intervenção que alterou o contexto da implantação da antiga frente aberta para a rua do Trombeta, integrando-a no «jardim contíguo, ornado de um grande portão de ferro entre duas colunas sobrepujadas de vasos com piteiras»¹⁸⁶, difícil de conhecer com maior pormenor.

A preocupação de usufruir de um espaço ajardinado para complemento da morada nobre reflecte-se na proporção do terreno que lhe foi atribuído: cerca de dois terços da área recém adquirida. Local privilegiado para o contacto directo com a natureza, tão caro à sensibilidade romântica, o pequeno jardim dos duques de Palmela dividia-se em dois planos distintos. Uma área menos resguardada, enquadrada por dois corpos laterais rectangulares, com rés-do-chão e sobrelojas, iluminadas por uma janela termal semi-circular de feição palladiana. A sua cobertura plana e protegida por uma balaustrada convertia-se em terraço, dando, o do lado poente, serventia a alguns dos vãos laterais do 1º piso do palácio. Esta primeira ala do jardim, visível através do gradeamento em ferro por todos

¹⁸³ As duas alas laterais são resumidamente citadas por Norberto de ARAÚJO como «corpos (...) estreitos, cada um com uma janela de sacada e porta para o jardim»; in *op cit*, fasc. VII, 1950, p.45.

¹⁸⁴ Ver capítulo 3, ponto 3.1.

¹⁸⁵ Cfr. Norberto de ARAÚJO, *op cit*, fasc. VII, 1950, p. 45. As armas dos Sousas de Arrouches apareciam também, encimadas pela coroa ducal, na fachada principal do palácio.

¹⁸⁶ Júlio de CASTILHO, *Lisboa Antiga: o Bairro Alto*, *op cit*, 2ª ed., 3º vol. 1903, p. 158.

quantos passavam no largo do Calhariz¹⁸⁷, era rematada a norte por um muro que concentrava os dois lanços de escadaria de ligação à zona posterior, mais reservada e disposta a um nível mais elevado do que a anterior, na qual apenas merecia referência um «pequeno lago centrado por um golfinho»¹⁸⁸. Entre as duas escadas de acesso ao núcleo mais privado do jardim, incrustado no muro, salientava-se porém «um edículo monumental de cantaria, em bonito estilo, que nada desdiz do da casa, traçado pelo lápis imaginoso de Cinatti»¹⁸⁹.

Se nos alçados sul, nascente e poente do palácio do Calhariz, a composição original das fachadas não parece ter sofrido qualquer alteração, já a vertente setentrional, condicionada pela inserção do anexo riscado por Cinatti, acusou alterações estruturais. Estas evidenciam-se na marcação de um corpo central, que a estrutura primitiva não detinha, evidenciado pela marcação de pilastras, onde, à semelhança do que se verificava na fachada sul do anexo, o arquitecto italiano abriu «três janelas de sacada, ligadas por varanda corrida, sob a qual se rasga o portão, simples, que serve a ala posterior de todo o edificio, e os dois corpos laterais cada um com duas janelas de sacada»¹⁹⁰. Ambas anunciavam um esquema de composição arquitectónica recorrente na obra posterior do arquitecto, quer em construções de raiz, quer na reordenação de estruturas pré-existentes.

A frente correspondente ao acréscimo edificado a partir de 1842 era a norte dividida em dois corpos de composição equilibrada, mas que deveriam ter consequências no efeito de simetria defendido pela tripartição adoptada no arranjo da fachada do edificio principal. A solução empregue pelo arquitecto para a disposição desta vertente, com «varandas impraticáveis, adiante de janelas fingidas»¹⁹¹, deveria ter bastante interesse, combinando cenograficamente elementos arquitectónicos, sem qualquer função estrutural, de modo a não perturbar a unidade, ou pelo menos, a relativa harmonia no confronto das duas estruturas distintas, obrigadas a uma estreita convivência.

Grande alcance e significado tiveram igualmente as obras dirigidas pelo arquitecto italiano ao nível da remodelação dos interiores do palácio do Calhariz. Nelas se anunciava o desconforto sentido perante os interiores típicos das habitações nobres da primeira metade do século XVIII, completamente

¹⁸⁷ Este gradeamento aberto contrasta com o muro compacto que do lado da rua da Atalaia resguardava a ala superior do jardim.

¹⁸⁸ Norberto de ARAÚJO, *op cit*, fasc. VII, 1950, p. 45.

¹⁸⁹ Júlio de CASTILHO, *Lisboa Antiga: o Bairro Alto*, *op cit*, 2ª ed., 3º vol. 1903, p. 158.

¹⁹⁰ Norberto de ARAÚJO, *op cit*, fasc. VII, 1950, p. 46.

¹⁹¹ In *Idem*.

desadequados à vivência mais intimista e, também, mais aparatosa, inerente às transformações sociais oitocentistas. Os valores de privacidade e conforto, assumidos com cada vez maior preponderância, tornavam obsoleta a distribuição orgânica, pautada pela polivalência dos espaços, bem como a frieza de composições decorativas animadas apenas por silhares de azulejo. As alterações realizadas no palácio do Calhariz comungam, por isso, em todos os sentidos, do espírito que determinou as grandes obras concretizadas por Cinatti e Possidónio da Silva, dois anos mais tarde, no palácio das Necessidades. Nele encontrávamos aplicados os mesmos géneros decorativos, com a utilização primordial de estuques e pinturas, tal como encontramos o mesmo gosto classicista de nítida influência francesa por via da colagem a uma estética Império, ou ainda Directório, como prefere Norberto de Araújo¹⁹².

Incompletas ainda em Novembro de 1844, altura em que o conde Raczynski visitou a morada de D. Pedro, deixando disso o seu testemunho¹⁹³, as obras do Calhariz parecem ter revolucionado por completo tanto a composição dos interiores votados à sociabilidade quanto as divisões mais privadas, com destaque para o quarto do próprio duque, então valorizado pela inserção do brasão de armas dos Sousas nos quatro ângulos e pela presença de uma série de perspectivas arquitectónicas dispostas em torno de um «triunfo de Vénus» central¹⁹⁴. No seu estado actual, o edifício não guarda qualquer vestígio do programa decorativo idealizado pelo arquitecto italiano e pelo seu companheiro Achille Rambois, pelo que da sua existência não nos restam mais do que escassos testemunhos escritos.

No breve comentário que fez sobre as divisões remodeladas da morada dos Palmela, Raczynski cita Cinatti como responsável pela direcção geral dos trabalhos, mas acrescenta o nome de Rambois

¹⁹² In Idem, p. 47.

¹⁹³ «Hôtel du duc de Palmela du largo do Calhariz. Le 26 novembre 1844. J'ai visité aujourd'hui cet hôtel avec M. Cinatti, habile artiste italien, chargé de la direction des travaux que le duc y fait exécuter. C'est lui qui, conjointement avec M. Rambois, est l'auteur des décorations du théâtre de San Carlos et cet ouvrage rend un témoignage irrécusable de leur habilité comme peintres de décoration et d'architecture et de leur connaissances en perspective. Les nouvelles peintures et les stucs qui ornent les plafonds et les murs du palais du duc ont été exécutés d'après leurs dessins et sous leur direction. Ces ne sont pas tous de mon goût. Le plus grand des plafonds est peut-être trop chargé de peintures; mais dans tous leurs travaux ces Messieurs prouvent toujours qu'ils sont artistes consommés. M. Cinatti m'a fait voir plusieurs anciens tableaux appartenant au duc, et qui attendent pour être suspendus que la maison soit achevée.»; A. RACZYNSKI, *Les Arts en Portugal*, 1846, p. 399.

¹⁹⁴ Cfr. Norberto de ARAÚJO, *op cit*, fasc. VII, 1950, p.47. Este autor faz uma confusão entre os trabalhos que julga atribuíveis a Cinatti e os que tende a considerar da autoria de Rambois. Norberto de Araújo considerou, muito possivelmente, que Achille Rambois teria nacionalidade francesa, atribuindo, por isso, à sua participação o gosto «decorativo e muito francês» que descobre nas salas do Calhariz.

quando refere o projecto das decorações, em pinturas e estuques aplicadas nos tectos e paredes do palácio. O exigente ministro da Prússia¹⁹⁵, reconhecia nesses trabalhos a habilidade da dupla de cenógrafos de S. Carlos para pinturas de decoração e de arquitectura, salientando os seus conhecimentos no domínio da perspectiva, inerentes à prática de qualquer cenógrafo e passível de comprovar-se a partir do conjunto de vistas pintadas quer para a «sala do Renascimento» do paço das Necessidades, quer, mais tarde, para o gabinete particular de D. Maria Pia, na Ajuda.

Apenas a composição ornamental do maior tecto do palácio do Calhariz lhe mereceu um pequeno reparo, ao considerá-lo «peut-être trop chargé de peintures». Raczynski referia-se, muito provavelmente, ao salão de baile da habitação. Conservando a forma elíptica de raiz setecentista, neste faustoso espaço Norberto de Araújo viu ainda um tecto «ricamente decorado, com pintura policroma ornamental sobre estuque, em relevos, patinados de ouro, guarnecido por uma esteira envolvente de acantos, e valorizado com medalhões sextavados com alegorias picturais à música e à dança»¹⁹⁶.

Recorrendo ao esquema que tão assiduamente encontrámos no paço real das Necessidades, a animação deste espaço passou ainda pela inserção concertada de grandes espelhos nas paredes laterais. As suas molduras combinavam com o registo ornamental de relevos policromos, seguramente executados em gesso, como os que Ernesto Rosconi realizara para a maioria das salas nas Necessidades¹⁹⁷.

A ideia de um paralelismo estreito entre o projecto decorativo realizado para D. Maria II e D. Fernando Saxe-Coburgo-Gotha e o seu antecedente, o palácio do Calhariz, é reforçada pelo conteúdo de outros apontamentos publicados por Norberto de Araújo. A sala de jantar, por exemplo, é citada

¹⁹⁵ O conde Athanasius Raczynski (1788-1874), figura da mais alta nobreza polaca (com raízes numa das zonas integradas na Prússia) era correspondente da Sociedade Artística e Científica de Berlim. Nos três anos que permaneceu em Portugal, enquanto ministro representante do seu país, aproveitou o seu tempo para se dedicar ao estudo da arte nacional. Os estudos então realizados constituem, de acordo com J.-A. FRANÇA, «a base crítica mais séria de que pôde dispor a historiografia artística neste país.»; in *op cit*, 3ª ed., vol. 1, 1991, p. 393.

¹⁹⁶ Cfr. Norberto de ARAÚJO, *op cit*, fasc. VII, 1950, p. 47.

¹⁹⁷ A proximidade dos programas realizados explica a confusão que Liberato TELES, no compêndio que dedica à «decoração na construção civil», estabelece entre a sequência das duas obras. O engenheiro ignora que as obras do Calhariz antecederam as do paço real, das quais, aliás, erradamente, situa o início em 1846. Do mesmo modo, alarga a participação dos cenógrafos italianos ao palácio do Rato, o que não se confirma. Assim escreve: «Quando em 1846, Rambois e Cinatti foram encarregados da decoração do palácio das Necessidades, obra que foi interrompida em consequência da revolução da Maria da Fonte, foi o sr. Duque de Palmela que aproveitou aqueles artistas na decoração dos seus palácios do Calhariz e do Rato, em Lisboa, e no de Azeitão, produzindo neles os dois distintos pintores as mais lindas decorações, tanto a fresco como a têmpera»; in *op cit*, T. II, 1898, p. 76.

como tendo pintados «medalhões alegóricos e outros representando frutos e flores»¹⁹⁸. Por outro lado, merece destaque a escadaria em dois lanços que subia pela direita do átrio definido, em consonância com o esquema de distribuição preservado, também, no paço real, ao fundo do pátio central para onde abria o portal principal do edifício. Nela, «os tectos de estuque em relevos geométricos», articulavam-se com os silhares de cantaria das paredes, «acima dos quais avulta(va)m composições de estuque com figuras de dragões estilizados», mas onde se distinguiam igualmente, sobre o entablamento de uma porta, dois meninos tenentes ladeando o brasão dos Sousas¹⁹⁹.

A remodelação do palácio do Calhariz não foi a única obra realizada por Cinatti para D. Pedro de Sousa Holstein. Motivado pela qualidade dos trabalhos executados, quer ao nível ornamental, quer no domínio da arquitectura, o duque entregaria ao artista italiano a execução de uma série de outras tarefas nas suas propriedades dos arredores de Lisboa, no que seria seguido por seu filho D. Domingos, 1º marquês do Faial e, depois, 2º duque de Palmela. Informações esparsas, insuficientemente desenvolvidas e recheadas de alguns episódios romanescos, não permitem que se defina com a precisão desejável o teor dos trabalhos desenvolvidos pelo arquitecto, por exemplo, na sua casa de solar, engrandecida com os vastos domínios que D. Pedro de Sousa Holstein adquiriu na Arrábida²⁰⁰.

No artigo que dedica a Cinatti no seu *Dicionário*, Sousa Viterbo, sem mencionar a intervenção no palácio de Lisboa, atribuiu-lhe o restauro do «convento da Arrábida» e do solar dos Sousas do Calhariz, na mesma região. Nenhuma referência quanto à datação ou extensão das obras. O autor passa de imediato ao relato do burlesco episódio «de como Cinatti escapou de ser assassinado e roubado pelos bandidos que infestavam aqueles sítios, quando levava quantias importantes para os pagamentos das obras.»²⁰¹.

¹⁹⁸ O autor acrescenta sumariamente ao rol das divisões: uma sala com «tecto elíptico, em estilo “Directório”, outra com pinturas a claro-escuro, adornada de medalhões; outra ainda caracterizada por bom estuque em relevos dourados, e ainda uma seis ou sete, todas à base de ornatos policromos, com relevos patinados, e de alegorias picturais, mas em regra de paredes desluzidas (...)»; Norberto de ARAÚJO, *op cit*, fasc. VII, 1950, p. 47.

¹⁹⁹ Esta porta servia o patamar de ligação à pequena capela que então o palácio também detinha.

²⁰⁰ O 1º duque de Palmela arrematou perante a Junta do Crédito Público, a 18 de Janeiro de 1840, os vastos terrenos confiscados à Casa do Infantado (que, por sua vez, haviam sido confiscados aos duques de Aveiro) e ao Convento de Nossa Senhora da Arrábida. No mesmo dia, selou a compra a José Maria da Fonseca das propriedades que este adquirira em hasta pública, logo em 1837, que incluíam o edifício do Convento Velho, bem como uma série de casas na zona do Portinho da Arrábida. A tudo isto se juntavam ainda as propriedades recebidas por herança do conde da Póvoa. Deste modo, a casa de Palmela passou a deter a quase totalidade do território desta região da Península de Sétubal. Cfr. José Cortez PIMENTEL, *Arrábida: história de uma região privilegiada*, 1992, pp. 167-168.

²⁰¹ Sousa Viterbo reproduz uma história preservada pela tradição familiar, que conheceu por via de Alfredo Keil, de como a generosidade natural do arquitecto lhe valeu a simpatia do chefe de uma perigosa quadrilha, que, disfarçado de burriqueiro, habitualmente o acompanhava na travessia da serra da Arrábida, até ao Calhariz. Mais tarde condenado

Lamentamos, uma vez mais, a indisponibilidade do arquivo particular da casa de Palmela, onde muito provavelmente se teriam podido recolher valiosos dados relativos a obras de que muito pouco se conhece, e que assim permanecem um tanto obscuras, sobretudo no que respeita ao trabalho desenvolvido no convento dos arrábidos. Saliente-se, porém, que mesmo se tivesse havido a possibilidade de confirmar com maior segurança a notícia do «restauro» do «ermitério», a recuperação desses edifícios dificilmente acompanharia o sentido da reintegração monumental que caracterizou as primeiras intervenções de Cinatti no domínio do património edificado que, como se verá, ocorreram em Évora, com o restauro da Galeria das Damas na ala manuelina do paço de S. Francisco. Recolhidas no meio de uma serra agreste, o núcleo conventual dos arrábidos não partilhava nem do impacto de integração urbanística, nem da expressão artística das obras que Cinatti virá, mais tarde ter a seu cargo. Num conceito patrimonial restrito, próprio de uma época em que se consolidavam os primeiros passos na valorização da herança construtiva de épocas passadas, é pouco provável que um edifício realizado à medida de uma comunidade conhecida pela severidade da sua regra e pelo seu radical voto de pobreza, tivesse suscitado um interesse efectivo pela recuperação total das suas estruturas arquitectónicas. Tão pouco poderá considerar-se a possibilidade de um reaproveitamento dessas instalações para outros fins. No seu isolamento e pela sua implantação o edifício detinha, porém, um encanto, que a própria austeridade e memória dos cilícios de quantos nele viveram aguçava²⁰². Era um local propício à meditação, que alimentava a exaltação do sentimento romântico e, como tal, merecia ser preservado. Não se estranha, por isso, que tivesse havido, por parte do duque de Palmela, a preocupação de acudir às necessidades mais prementes para a sua conservação e ainda menos que, Cinatti, como arquitecto ao seu serviço, tivesse assumido essa responsabilidade.

Igualmente se ignora o teor das obras dirigidas pelo arquitecto italiano no solar do Calhariz da Arrábida. Nesta vasta propriedade de veraneio os morgados do Calhariz haviam edificado, logo após a Restauração, um palácio cuja «pretendida grandeza se manifestava duma maneira inadaptada, por

ao degredo, o velho burriqueiro teria desvendado esta história a Cinatti a fim de lhe implorar que olhasse pela sua família, deixada no desamparo, pedido a que o arquitecto anuiu; Sousa VITERBO, *op cit.* vol. III, pp.272-273. Ver também F. Keil do AMARAL, *op cit.*, 1970, pp. 81-82.

²⁰² Robert CHODAT, na sua obra *Excursions botaniques em Espagne et au Portugal*, publicada em 1909, deixou um vivo testemunho da impressão que as ruínas do o convento lhe causaram: «(...) é à viva luz deslumbrante que se deve ver este sítio bockliniano: um asilo dos desesperados, uma capela dos mortos, branca como uma mortalha, como que decorada ainda pelo contraste dos ciprestes. As sombras azuis duramente acusadas sob esta luz implacável, o musgo que cobre as pedras, os fetos que ornem este ataúde e, sobre estas ruínas, ironia da Natureza sempre jovem (...)».

vezes mesmo provinciana»²⁰³. Ao mesmo tempo em que investiu na transformação de toda a sua parte rústica, adequando-a à exploração agrícola, no que chegou a ser considerada como propriedade modelo por Alexandre Herculano, desde 1854 envolvido na sua administração²⁰⁴, D. Pedro de Sousa Holstein promoveu o «restauro» do palácio seiscentista. Da direcção das obras encarregou-se, evidentemente, Cinatti²⁰⁵.

Para além dos cuidados de conservação que o solar, provavelmente, necessitaria, pode supor-se a intervenção do arquitecto, também aqui, ao nível da transformação e modernização dos interiores, no sentido de adequação aos requisitos da vida contemporânea²⁰⁶. Legítima é igualmente a atribuição do «templozinho de cúpula assente sobre oito colunas caneladas» que por essa altura se construiu sobre «um montículo banhado pelas águas de uma piscina»²⁰⁷. A descrição não deixa dúvidas quanto à sua feição classicizante. O mesmo rigor de desenho clássico sobressai do desenho do panteão edificado pelo arquitecto para esta nobre casa no cemitério dos Prazeres, em Lisboa.

²⁰³ Helder Carita escolhe a morada dos Sousas e a dos duques de Aveiro, em Azeitão, como exemplos falhados de uma tentativa de colagem a um padrão arquitectónico com referente numa espacialidade europeia, totalmente estranha à realidade da habitação portuguesa. O resultado é verificar-se que: «Toda uma tradição renascentista de desenho de fachada e dignificação do exterior no estudo do equilíbrio dos diferentes volumes, ritmos e escala de vãos e sábia utilização de elementos decorativos mantêm-se ausente nestes palácios»; Helder CARITA e Homem CARDOSO, *op cit*, s/d, pp. 88-89.

²⁰⁴ Em 1854, já depois da morte do 1º duque de Palmela, esta propriedade foi alugada para exploração a um grupo de associados que incluía, para além de Alexandre Herculano, Joaquim Filipe de Soure, magistrado e estadista nascido em Évora em 1805. A este Juiz do Supremo Tribunal, o duque de Palmela entregara, em 1842, a pasta da justiça no governo que constituiu na sequência da revolta do Porto. A esta dupla se juntava ainda L.T.Homem de Brederode. A sociedade do Calhariz manteve-se até 1863, altura em que Herculano se encontrava já totalmente absorvido na sua propriedade de Val-de-Lobos, adquirida em 1859; cfr. *Cartas inéditas de Alexandre Herculano a Joaquim Filipe de Soure* (publicadas e comentadas por Luís Silveira), 1946. Ver também Túlio ESPANCA, *Herculano e o panorama cultural da sua época na cidade de Évora*, 1978.

²⁰⁵ «No tempo do duque D. Pedro sofreu a propriedade grandes melhoramentos, sobretudo na parte rústica, sendo o palácio restaurado, no meado do século passado sob a direcção de Rambois e Cinatti.»; Sant'Anna DIONÍSIO, *Guia de Portugal: Lisboa e arredores*, 1924, p. 647.

²⁰⁶ Em 1872, Bulhão Pato recordava o solar dos Palmela, que visitara, pela primeira vez, em 1854, na companhia de Alexandre Herculano e dos seus dois sócios na exploração agrícola da propriedade: «Entrando no Palácio do Calhariz da Arrábida, tem-se ideia, imediatamente, do gosto e da largura do animo do seu proprietário. (...) Cheguei num dia aspérrimo de dezembro (...). Abriu-se a porta da casa de entrada, a casa dos veados, como lhe chamam por estar decorada com peças venatórias. Nos quartos que nos haviam sido destinados, além do agasalho, havia o luxo e o bom gosto. Pouco depois estávamos na casa do jantar, onde estava a mesa servida: na vasta chaminé de mármore crepitam grandes toros de madeira (...).». Sem se deter na descrição de nenhum outro pormenor decorativo, o autor salienta com algum ênfase «a obra de arte da capela», cujo altar setecentista, em mármore, fora encomendado em Itália na época da fundação do palácio, bem como «a vasta livraria» aí existente; Bulhão PATO, «O Palácio do Calhariz (...)» in *Artes e Letras*. - (Jun. 1872), p. 81.

²⁰⁷ Sant'Anna DIONÍSIO, *op cit*, 1924, p. 647.

2.2.2. O panteão monumental do cemitério dos Prazeres

Confrontado com a proximidade dos seus 70 anos e com a contingência de ter sepultura num cemitério público, D. Pedro de Sousa Holstein não quis deixar a sorte da sua «morada eterna» nas mãos dos seus descendentes. Promoveu, por isso, nos últimos anos da sua vida, a construção de um faustoso panteão capaz de evocar aos olhos de todos a magnificência da sua casa e a dignidade da sua memória, que estaria pronto em 1849, apenas alguns meses antes da sua morte. A construção do mausoléu do cemitério dos Prazeres transcendeu, porém, a condição individual, alargando os seus fundamentos ao desejo de «engrandecimento eterno» de toda a dinastia futura. Nesse sentido, Cinatti, «arquitecto» da família²⁰⁸, foi chamado a construir não uma sepultura-monumento pessoal, mas um edifício que consolidava «para além da vida» a imagem de prestígio de todos os Palmelas, renovando as promessas evangélicas de «igualização na morte».

Não se encontra no arquivo municipal qualquer documentação relativa ao processo de construção do panteão da casa de Palmela. A extensíssima área que ocupa deverá ter envolvido, todavia, condições particulares de negociação e alguns privilégios que permitiram que o local se desenvolvesse como uma espécie de cemitério dentro do cemitério. O panteão edificado por Cinatti destaca-se das restantes construções funerárias não só pela vantagem das suas proporções, mas também porque se apresenta murado e gradeado. A sua visão, resguardada pela altura do muro, só se oferece num ângulo frontal à fachada do edifício, onde se situa também a única entrada do recinto. Uma alameda ladeada por ciprestes faz a ligação entre o acesso ao recinto privado e a porta do templo. A marcação desse percurso, se por um lado distancia o monumento dos olhares públicos, por outro reforça a encenação da sua excepcionalidade²⁰⁹.

A forma arquitectónica não desdiz da qualidade da encenação. Cinatti recupera a estrutura mais emblemática da arquitectura egípcia e aquela que na sua simplicidade representa um ideal de pureza geométrica, plena de conotações simbólicas. A pirâmide na sua estabilidade imutável e no seu equilíbrio perfeito evocava a eternização, facto que a sua vocação original já funerária consubstanciava²¹⁰. O seu volume maciço, inviolável, era porém aliviado pela introdução de um pronau de um templo

²⁰⁸ A atribuição do edifício a Giuseppe Cinatti é indicada no texto biográfico de J. Batalha REIS, *op cit*, 1879, p. 131.

²⁰⁹ Este facto foi de tal modo valorizado que a localização do único acesso ao local não apresenta, pela distância a que foi colocada em relação à entrada do cemitério, nenhuma intenção prática.

²¹⁰ Cfr. Luciano PATETTA, *op cit*, 1975, p. 100.

grego, desenvolvido com rigor arqueológico. As colunas de aspecto arcaico não têm base e o fuste, estriado, é consideravelmente mais largo na parte inferior do que junto ao capitel. Sobre o friso arranca um frontão triangular com o brasão de armas da casa de Palmela ladeado por enrolamentos estilizados. Nos remates laterais acrotérios e, encimando o conjunto, uma cruz, porque o templo não é pagão. As restantes três faces da pirâmide são também rompidas por corpos rectangulares, que sobressaem à maneira das cabeceiras de pequenas igrejas medievais, animados apenas pelo recorte de uma janela em meia-lua²¹¹ e pela introdução de acrotérios e cruzeiros nas empenas.

Observado em planta, o panteão patrocinado por D. Pedro de Sousa Holstein, mostraria a intersecção de uma base quadrangular e a forma de uma cruz grega. Não se tratava de uma composição original. Pelo contrário, fora até comumente utilizada em monumentos funerários ou celebrativos desde finais do século XVIII. Em Milão, Carlo Amati chega a desenhar, cerca 1800, um mausoléu semelhante, mas apenas de três faces²¹². Em solo português a fórmula era, porém, praticamente desconhecida e nisso deverá ter residido uma boa parte da eficácia do desenho. Menos feliz foi já a introdução da estátua «da Fé apoiada à Cruz» em mármore de Carrara encomendada a Anatole Calmels²¹³ no extremo da pirâmide.

O interior do monumento é assinalado pela existência de uma capela bastante desenvolvida, que parece ocupar todo o nível do piso térreo. O espaço reservado às sepulturas está assim limitado ao subsolo, à maneira de uma cripta²¹⁴. Ao revalidar esta fórmula, o arquitecto minimizava consideravelmente a impressão causada pela proibição das sepulturas nas igrejas. Apostara-se numa fórmula que, mais do que uma sepultura, valia como um templo, com a considerável vantagem de ser absolutamente particular. Com o mesmo rigor classicista com que se apresentara em 1842 no primeiro concurso para o monumento a D. Pedro IV, a partir da reprodução do modelo da coluna de Trajano, Cinatti voltava a associar a ideia de comemoração e de consagração da memória às formas arquitectónicas da Antiguidade.

²¹¹ A da vertente posterior é cega.

²¹² Cfr. Luciano PATETTA, *op cit*, 1975, fig. 146.

²¹³ Cfr. Ribeiro CRISTINO, *Estética Cidadã*, 1923, p. 206. Calmels, escultor francês sediado em Portugal que viria ter alguma importância no meio artístico nacional. Coube-lhe, a partir de 1873, parte da execução da estátua do Arco de Triunfo da rua Augusta (com Victor Bastos); ainda nos anos 60 foi responsável pelo modelo da estátua equestre de D. Pedro IV, no Porto. No túmulo dos Palmelas teve, sem dúvida, uma das suas primeiras obras executadas em Portugal.

²¹⁴ Ribeiro CRISTINO refere o jazigo dos duques de Palmela como sendo «formado em cripta, - lembrando, em ponto muito menor, a do Panteon de Paris (...)» in *op cit*, 1923, p. 206.

2.2.3. Um projecto para a quinta do Lumiar

Aconselhado pela salubridade do ar e pela qualidade das águas, o Lumiar foi zona eleita para a implantação de uma série de aprazíveis quintas de veraneio que «boas e escolhidas famílias» da capital procuravam na estação calmosa²¹⁵. Menos entusiasta do que seu pai pela propriedade da Arrábida, de cuja exploração agrícola se desligou, o 2º duque de Palmela preferiu adquirir mais perto da capital uma quinta para fins recreativos. A escolha recaiu sobre a antiga propriedade dos marqueses de Angeja no Paço do Lumiar²¹⁶, local onde perdurava ainda a memória do paço que D. Dinis legara ao seu filho bastardo Afonso Sanches, depois expropriado por seu irmão D. Afonso IV.

Do paço medieval que deu nome ao povoado, todos os vestígios se apagaram depois de, em meados do século XVIII, o marquês de Angeja ter mandado edificar, no mesmo perímetro, o palácio que conhecemos actualmente²¹⁷. Obra vasta, nela se destaca a ausência de uma fachada principal para o exterior: o acesso era, como ainda hoje, precedido de um pátio de entrada totalmente fechado. Condição pela confluência de valores de interioridade e pela orgânica empírica da distribuição, este palácio, embora arquitectonicamente válido, resultava pouco magnífico²¹⁸. D. Pedro de Noronha preferia antes valorizar a sua quinta com a plantação de um jardim botânico, para o qual providenciara a plantação de uma série de plantas e árvores exóticas, dando início a um parque que haveria de ser, em breve, aumentado e enriquecido pelos duques de Palmela, com novos arranjos «artisticamente aproveitado(s) para o mais lindo efeito de paisagem», da responsabilidade do jardineiro suíço Jacob Weiss²¹⁹, contribuindo para que esta propriedade tivesse já sido considerada como «a mais bela e rica vivenda particular não só dos subúrbios da capital, mas também de todo o país.»²²⁰.

²¹⁵ Cfr. «Paço do Lumiar» in *O Museu Histórico e Recreativo*. - vol. I (1861), pp. 123-124.

²¹⁶ A sua aquisição deverá ter ocorrido ainda nos anos 40, já que há notícia de o 1º duque de Palmela, falecido em 1850, realizou aí em homenagem a D. Maria II e D. Fernando um «esplendido baile, com iluminação nos jardins»; I. de Vilhena BARBOSA, «Fragmentos de um roteiro de Lisboa» in *Archivo Pittoresco*. - T.VI (1863), pp. 306.

²¹⁷ Cfr. Idem, pp. 305-306. O edifício foi, nos nossos dias, adaptado para instalação do Museu do Traje.

²¹⁸ Isso mesmo reconhece I. de Vilhena BARBOSA: «O palácio é grande, mas exteriormente não tem magnificência. Todavia as fachadas que deitam para a estrada, para o pátio e para o jardim principal, são bem construídas, e de arquitectura regular e nobre»; in Idem, p. 306.

²¹⁹ Jacob Weiss (ou Weifs) (1815-1898), veio para Portugal com 32 anos de idade, depois de ter trabalhado em Paris. Conservou-se por largo anos ao serviço da casa de Palmela. Voltaremos a encontra-lo, já nos anos 60, encarregue da plantação do vasto parque de Santa Gertrudes em S. Sebastião da Pedreira, propriedade de José Maria Eugénio de Almeida. Cfr. Sousa VITERBO, *A Jardinagem em Portugal: apontamentos para a sua história*, 1908, pp.113-114.

²²⁰ I. de Vilhena BARBOSA, *op cit*, 1863, p. 306.

Desde a sua aquisição por D. Domingos de Sousa Holstein, esta herdade triplicou o seu espaço útil. A ela se anexaram, não só a quinta e palácio contíguos, antiga propriedade do Monteiro-Mór²²¹, recebida por herança do Conde da Póvoa, como um conjunto de fazendas menores da área envolvente, então compradas. A par desta política de engrandecimento do parque, parece ter havido o desejo de melhorar o próprio edifício destinado à habitação dos duques. O sentido de aparato e de ordem que o século XIX vinha impondo na distribuição dos espaços e na composição das fachadas das habitação nobres não se coadunava com a orgânica que, de acordo com uma lógica ainda válida na segunda metade do século XVIII, informava as estruturas do antigo palácio dos Angejas. Acresce que o edifício se desenvolvia, como ainda hoje, divorciado do magnífico jardim, do qual se apartou pela inserção de um muro que cobre a quase totalidade do alçado posterior. A ligação entre a casa e o parque era apenas garantida por uma pequena abertura na ala noroeste, servida por uma escadaria distribuída em dois lanços.

Denunciando a intenção de ultrapassar esta situação, descobriu-se, no espólio documental deixado pelo arquitecto, o esboço de um plano de intervenção no edifício, nunca cumprido. Nele se previa a monumentalização da fachada posterior, redefinida em moldes que privilegiavam a sua abertura sobre o jardim e o acrescento efectivo de um andar com vista à substituição da mansarda. O desenho a lápis, aguarelado, inclui, na mesma folha, uma planta e um alçado do «Palazzo de Lumiar». É um dos raros projectos do espólio identificado e assinado pelos seus autores²²². A composição da planta comprova tratar-se do palácio dos duques de Palmela. Assinaladas pelo tom rosado com que foram coloridas, as alterações concentravam-se na zona central do edifício, incluindo a supressão da faustosa capela original a favor da criação de salões mais amplos e de um pátio de ligação ao parque, envolvido na articulação dos diferentes corpos da fachada. Tirando o melhor partido das estruturas existentes, Cinatti delineou, com Rambois, um alçado de composição dinâmica, que jogava com a implantação desmembrada das suas sete frentes²²³, bem demarcadas pela presença de cunhais e pilares de cantaria, sem prejudicar, contudo, a harmonia e unidade do conjunto, assegurada quer pela

²²¹ O edifício, então destinado ao alojamento de hóspedes mantém a sua feição primitiva: «bonita casa de quatro frentes, e que tem por coroa uma torre com relógio»; In Idem. Serve actualmente as instalações do Museu do Teatro.

²²² Numa nota autografa estão inscritos os nomes de «José Cinatti e Rambois».

²²³ O desenho do alçado pela sua composição frontal esconde, porém, duas pequenas vertentes, rasgadas apenas por um vão e voltadas para o interior do pátio, que resultam do avanço dos corpos dos extremos laterais da fachada. Só pela planta a sua existência é denunciada.

repetição simétrica do esquema de composição arquitectónica, quer pela introdução de um remate em platibanda, transformada em balaustrada apenas no corpo central.

À semelhança do que acontecera no projecto, igualmente não concretizado, de acrescento da ala nascente do palácio das Necessidades, optou-se pela manutenção do desenho primitivo das molduras das janelas de peitoril, bem visível no esquiço apesar de muito sumariamente assinalado. A preservação de tal perfil garantiria não só o aproveitamento das aberturas existentes na ala noroeste do edifício, como vinha reforçar a integridade construtiva do palácio, não deixando que esta fachada destoasse das restantes. Por conseguinte, só no corpo central do alçado redesenhado se advinha a formação neoclássica do arquitecto seu autor. Definido à largura de três vãos vemos aqui sobrepôr-se aos arcos a pleno centro da galeria do piso térreo, um balcão para onde abrem as janelas de sacada do andar nobre. No coroamento das suas simples molduras rectas repudiou-se a imitação do fecho setecentista, a favor da introdução de pequenos frontões triangulares apoiados sobre consolas. No último piso, então acrescentado, as janelas de peitoril reservam a quadratura despida de qualquer ornamentação, num esquema de sobriedade que encontraremos frequentemente na obra posterior do arquitecto. Dominando toda a composição sobressaía o brasão dos Sousas do Calhariz.

Frente à galeria desta zona central da fachada desenhou-se uma nova escadaria de ligação entre o pátio superior e a área ajardinada. Esta descia sobre o jardim em dois lanços divergentes, devendo assinalar-se na parede de suporte a inserção de um nicho, com cobertura aparentemente resolvida à maneira de uma concha, previsto de forma a enquadrar um pequeno largo circular que o arquitecto assinalara na planta²²⁴. A escadaria já existente a poente foi mantida.

Nos dois corpos que completam os extremos laterais, embora se mantivesse o perfil previsto pela construção original ao nível do remate dos vãos, Cinatti, e o seu companheiro Achille Rambois, introduziram um curioso jogo de alternância na marcação dos pisos, invertendo a ordem assumida na estrutura central. Assim, apesar de introdução de uma galeria ao nível do piso térreo, efectiva na vertente nascente e simulada no lado poente (onde os arcos são preenchidos por janelas de peitoril²²⁵), o 1º andar manteve janelas de peitoril, enquanto no piso superior as sacadas foram abertas

²²⁴ A sua estrutura não deveria divergir muito da que Júlio de CASTILHO ainda viu no jardim do palácio do Calhariz de Lisboa; vide supra nota 189.

²²⁵ Note-se que a pré-existência mantinha nesta vertente um total de quatro vãos no rés-do-chão e 1º andar, o que causava algum transtorno à simetria da composição, já que o corpo de remate do lado oposto foi previsto apenas com três.

para um varandim comum, sustentado por um conjunto de seis modilhões. Esta solução, de alguma liberdade compositiva, permite-nos, desde já, sublinhar as qualidades criativas do arquitecto, que veremos expandir-se e concretizar-se nas múltiplas obras realizadas ao longo da sua extensa produção.

Apesar de não ter sido concretizado, o projecto delineado por Cinatti permite-nos avaliar por um lado o espírito classicista do seu desenho e a sensibilidade arquitectónica, que já havíamos detectado nas obras realizadas no palácio do Calhariz de Lisboa, por outro o nível da frustração das expectativas dos proprietários do Lumiar em relação à modernização do casarão herdado. Habitação sazonal, o palácio do Lumiar não deixou de conhecer momentos de memorável esplendor, pela opulência e grandiosidade das festividades que nele decorreram²²⁶.

Esta situação teria sido habilmente suplantada quer pelo facto de a simulação da galeria abranger apenas o espaço de três janelas, quer pela rasgamento de um número equivalente de sacadas ao nível do 2º andar do edifício, então acrescentado.

²²⁶ Sobre as festas da casa de Palmela, aparentemente capazes de rivalizar com os excessos do Conde de Farrobo, João Pinto de CARVALHO (TINOP) escreve: «Os bailes no palácio do Lumiar revestiram uma distinção grave. Assim, nas noites de festa, estabelecia-se uma fila de criados, trajando as librés solariegas e empunhando archotes acesos, desde o palácio até à estrada do Lumiar, a fim de iluminarem a passagem dos convidados. Nestas festas cantavam os mais notáveis artistas de S. Carlos (...). O baile de 25 de Agosto de 1841, para celebrar o nascimento de uma filha do duque de Palmela (trata-se de uma neta, filha do ainda marquês do Faial e de sua mulher, a herdeira Póvoa), esmaltou-se de toda uma magnificência, cuja recordação vibrou, por largos anos, em todas as memórias. Após uma festividade de igreja houve um baile, a que assistiram mil convidados. (...) À 1 hora da noite foi servida a ceia numa opulenta baixela, avaliada em trezentos mil cruzados. A sumptuosidade do serviço obrigava os convidados a remontarem pela imaginativa, aos tempos da faustosa Roma (...)»; in *op cit*, 3º vol., 1939, pp. 67-72.

3. EDIFÍCIOS DOS ANOS 50: ENTRE A ERUDIÇÃO CLÁSSICA E O COMPROMISSO DA TRADIÇÃO

3.1. Obras para Tomás Maria Bessone

No termo nascente da antiga rua do Ferragial de Cima, muito perto da zona onde se implantava o antigo convento de S. Francisco da Cidade, Giuseppe Cinatti seria responsável pelo desenho de adaptação da fachada do palácio adquirido por Tomás Maria Bessone²²⁷ para morada familiar. Ainda que não se tenha encontrado documentação específica relativa à encomenda desta obra, a sua atribuição a Cinatti não oferece quaisquer dúvidas. Referida, logo em 1879, por Jaime Batalha Reis²²⁸ esta notícia foi, apenas alguns anos mais tarde, confirmada por Júlio de Castilho no estudo que dedicou aos bairros orientais da *Lisboa Antiga*, publicado a partir de 1886, onde o edifício é citado como tendo sido «restaurado e amodernado segundo os riscos do nosso chorado cenógrafo e architecto José Cinatti»²²⁹.

Tomás Maria Bessone distinguiu-se como um dos negociantes mais proeminentes, e mais ricos da praça de Lisboa da segunda metade de oitocentos, traçando um percurso ascensional que, de acordo com os padrões que vimos definirem-se para a elite social burguesa, culminaria na atribuição de um título nobiliárquico: em 1870, Bessone tornou-se visconde do seu próprio apelido por decreto assinado por D. Luís I. O curso da sua vida confirma um desenlace algo previsível para quem, como ele, cresceu num meio onde se geriam importantes negócios de natureza comercial. Tomás Bessone foi educado por seu tio «chefe e fundador de uma das mais importantes casas comerciais de Portugal, considerada no país e no estrangeiro pelo seu imenso crédito, pelo seu longínquo e vastíssimo comércio, e mui especialmente pela importação do chá e outras importantes produções da Índia e da China, mantendo para este fim em constante navegação, alguns navios de diversos lotes»²³⁰. Em

²²⁷ Criado no seio de uma família de comerciantes sediada em Lisboa, Tomás Maria Bessone (1815-1877), adquiriu larga fortuna como herdeiro de seu tio homónimo, falecido em 1855; cfr. Testamento de Tomás M^{te} Bessone (Tio), ANTT, AHMF - Testamentos, Lv^o19 - 2^o Bairro de Lisboa (XV-S-54), pp.169-174.

²²⁸ Esta indicação é dada na nota biográfica redigida por Batalha REIS à data da morte do seu sogro para a revista *O Ocidente*, op cit, 1879.

²²⁹ «No sitio exactissimo onde se levanta o palácio do sr. Mendes Monteiro, e que foi do falecido negociante Tomás Maria Bessone, restaurado e amodernado segundo os riscos do nosso chorado cenógrafo e architecto José Cinatti, na rua do Ferragial de Cima n^o 1, era residência nobre dos condes de Vila Franca, depois condes da Ribeira (...)» in op cit, 2^a ed., vol. VIII, 1937, pp. 135-136.

²³⁰ In *Visconde de Bessone: esboço biográfico*, 1875, p.8. Os Bessone possuíam uma das maiores frotas mercantes nacionais Foi, aliás, um dos seus navios, a galera *Viajante*, que representou Portugal na abertura do canal de Suez, suprimindo a indisponibilidade da frota real em garantir essa presença.

1838, com apenas 23 anos, o jovem Bessone realizara já quatro viagens à China, com significativa responsabilidade na condução das transacções a realizar. Porém, antes de assumir uma participação mais activa na empresa familiar, teve ocasião de demonstrar as suas convicções liberais, juntando-se, logo em 1833, ao exército comandado pelo marechal duque da Terceira. Voltaria a alistar-se em 1840 no Batalhão dos Voluntários Nacionais do Comércio onde alcançou o posto de alferes. Mas a fidelidade dos Bessone à causa liberal, inerente à própria ética burguesa, como se viu, passou sobretudo pela concessão de crédito ao tesouro público em épocas de maior penúria, sobretudo durante a crise do governo de Costa Cabral, mas também mais tarde, no período da Regeneração²³¹. A crescente influência política desta família de negociantes, consagrada também pelo poder que Tomás Maria Bessone (tio) detinha enquanto presidente do Banco Lisboa²³², é ainda demonstrada na dupla eleição do jovem sobrinho, e futuro herdeiro da casa comercial, para a vereação da Câmara Municipal de Lisboa, nos biénios de 1845-46 e 1850-51. Já em 1857 o futuro visconde de Bessone seria nomeado pelo governo para integrar uma comissão constituída com vista à reforma do sistema alfandegário vigente. Quando, depois de 1855, se tornou herdeiro universal da empresa familiar, Tomás Bessone, encorajado pela conjuntura política, apostou no aumento da parcela de investimento nas colónias africanas, chegando a fundar em Moçambique uma casa comercial com filiais em todos os outros portos de África²³³.

A decisão de adquirir uma nova casa de morada familiar surgiu exactamente no momento em que Tomás Maria Bessone tomou individualmente posse da gestão dos negócios familiares, coincidência absolutamente sintomática da carga simbólica atribuída a tal empreendimento. No dia 3 de Abril de

²³¹ A solicitude dos Bessones numa época de maior crise, ao longo do ano de 1844, foi reconhecida num agradecimento formal da rainha, expresso por decreto publicado no *Diário do Governo* a 17 em Fevereiro de 1844.

²³² Este banco está na origem do próprio Banco de Portugal. A tomada do poder pelos homens da Regeneração, depois do golpe conduzido por Saldanha em 1851, trouxe grandes dificuldades ao Banco de Portugal que, para além da guerra movida pelo seu presidente, José Lourenço da Luz, aos arrematantes do Contracto do Tabaco, Sabão e Pólvora, que lhe garantia uma firme antipatia, se viu na eminência de ter de liquidar os fundos de amortização da dívida pública como desejava Fontes Pereira de Melo. Parece ter sido por via da sua amizade com o já então influente Tomás Maria Bessone, detentor de um significativo lote de acções, que José Lourenço da Luz conseguiu salvar o banco que presidia de uma situação calamitosa; cfr. M^ª Filomena MÓNICA, *O Tabaco e o poder*, 1992, p. 9; ver também *Visconde de Bessone: esboço biográfico*, op cit, 1875.

²³³ Aforando terrenos ao Estado expandiu aí a plantação de cana de açúcar. Na metrópole Bessone investiu sobretudo na produção vinícola, que procurou industrializar pela introdução de meios mecânicos no Alentejo. Estes produtos constituíam a base fundamental das trocas comerciais que realizava um pouco pelos quatro cantos do mundo. Como se diz na sua biografia: «A casa Bessone ocupava a vanguarda de todas as casas comerciais do país, o seu vasto e poderoso comércio estendia-se até às praças mais importantes da Europa, da América, da África e da Ásia, e os seus navios constituindo uma esquadra, navegavam da metrópole para os lugares mais longínquos do globo (...) levando-o a mercados, onde nessa época a bandeira portuguesa tinha esquecido ou desaparecido de todo, como: S. Francisco da Califórnia, Austrália, Hong-Kong, Singapura, Valparaíso, Lima, Panamá e Cabo da Boa Esperança.»; in op cit, 1875, p.27.

1856, poucos meses após a morte de seu tio, o grande negociante faria aprovar na Câmara Municipal de Lisboa²³⁴ a transformação das fachadas do antigo paço dos condes da Ribeira, reconstruído já depois do Terramoto, de modo a conferir-lhes um aspecto digno do imenso poder que alcançava como herdeiro de uma das mais importantes empresas comerciais do país. A motivação para a posse de uma habitação própria nasceu neste contexto particular de liderança do grupo familiar e da promoção social intrínseca.

O local parece ter sido propositadamente escolhido para a consagração desejada: aí prevalecia não só a memória de um dos palácios mais importantes da velha Lisboa, com se desfrutava também de uma implantação urbana de grande nobreza, não tanto pela proximidade do extinto convento de S. Francisco, mas sobretudo pelo efeito da sua localização sobranceira, dominando toda a colina que desce sobre a praça do Município. Em sintonia com tudo quanto atrás ficou dito sobre a grande burguesia lisboeta, Tomás Maria Bessone inaugura uma nova fase da sua vida mediante o investimento numa melhoria essencial da condição da sua habitação. Assim, patrocinou uma das mais significativas obras de adaptação de uma estrutura pré-existente às novas exigências do gosto burguês, vocacionado para a afirmação de uma imagem personalizada de prestígio, incapaz de se satisfazer com a discrição do prospecto pombalino. Cinatti foi o arquitecto escolhido para conceber e dirigir este trabalho de transformação, ou melhor, de «restauro e amodernamento», para nos cingirmos à expressão utilizada por Júlio de Castilho.

O alçado arquivado nos serviços camarários e que Joseph-Pierre Pézerat, na sua qualidade de responsável pela Repartição Técnica do Município, assegura estar conforme o original, demonstra com precisão o alcance da transformação concebida pelo arquitecto italiano²³⁵. O desenho, dividido em duas partes, reserva-nos de um dos lados o risco de feição pombalina que o imóvel conservava à data da sua aquisição pelo futuro Visconde de Bessone²³⁶. Na outra metade surge o projecto que se desejava ver deferido. A combinação dos dois desenhos tem um efeito revelador, permitindo captar com

²³⁴ ACML (Arco do Cego), alçado nº519: *Prospecto da inovação que pretende fazer Tomás Maria Bessone no seu Prédio da Rua do Ferragial de Cima N. 114.*

²³⁵ O facto de haver necessidade de se garantir que o prospecto corresponde ao risco original, não significa que se tratasse de uma cópia. De acordo com a norma que vimos definir-se em 1845, os projectos eram entregues aos serviços municipais em duplicado, para que um dos desenhos pudesse ficar aí arquivado. É o que sucede aqui. Como vimos também, em sintonia com os costumes próprios da época, nenhum desses projectos surge assinado pelo seu autor. Todo o processo é conduzido a partir do reconhecimento do encomendador, situação que é reveladora de uma desvalorização do papel do artista na concepção da obra; vide supra nota 33.

²³⁶ Este desenho testemunha a reedificação do palácio seiscentista em data posterior a 1755.

máxima fidelidade o sentido da adaptação então operada por Cinatti, e verificar que não se tratou de um simples acrescento arquitectónico.

A transformação foi realizada num sentido globalizante, que mexeu o conjunto integral da fachada de forma a apagar por completo os vestígios da construção anterior, ainda que a sua estrutura fosse mantida na íntegra. Esta situação foi possível graças à própria natureza da pré-existência que, condensada nos estritos princípios de sobriedade e contenção da arquitectura de raiz pombalina, melhor pode servir os intentos do arquitecto. Assim, os nove vãos sucessivamente rasgados nos três pisos do imóvel, indistintamente abertos em sacada ao nível dos dois andares superiores, passaram por uma completa redefinição das suas molduras. A animação das vergas que aqui se podia observar, concebida nos moldes definidos por Eugénio dos Santos para os edifícios a reedificar nas ruas mais nobres da nova Lisboa pós-Terramoto, foi corrigida a favor de um perfil absolutamente rectilíneo, já que, assente noutros valores, a composição deste alçado dela pode prescindir. O andar nobre mereceu um tratamento diferenciado, e passou a ser convenientemente assinalado no exterior pela introdução de uma cornija no remate das janelas de sacada. A cornija do edifício foi também alteada e ganhou maior saliência com a redefinição do risco do entablamento.

À semelhança da opção tomada, muitos anos antes, no palácio Quintela-Farrobo, o corpo central do edifício foi destacado. Ao nível do 1º andar salienta-se a varanda corrida sustentada por modilhões decorados²³⁷, enquanto as aberturas laterais e do piso superior mantiveram o gradeamento individual da construção pombalina, cingido ao limite das vergas, o que veio contrariar o projecto primitivo. Os três vãos que abrem para este balcão, dão-nos a localização do salão de aparato da habitação e, por isso, foram subtilmente distinguidos dos restantes mediante a colocação de consolas na base das cornijas, de acordo com o risco aprovado em 1856.

A marcação deste corpo central revestiu-se, porém, de um carácter monumental pela integração de um conjunto de quatro pilastras listradas de ordem coríntia que se elevam na altura dos dois pisos superiores, animando os espaços entre as aberturas. De acordo com o prospecto original o corpo central deveria ser rematado por um frontão triangular desenhado na mais estrita obediência da tradição clássica, como vimos acontecer no projecto de palacete atrás analisado. A execução da obra

²³⁷ A execução da obra acabou por exigir que se duplicasse o número de modilhões de apoio deste balcão, que assim de quatro passaram a oito.

determinou, contudo que o remate previsto fosse substituído por uma balaustrada que, na prumada de cada uma das pilastras, integrou plintos para suporte de estatuária. O piso térreo deixou à vista a cantaria em toda a extensão da parede, embora no projecto o aparelho só apareça definido na zona central. A sucessão de portais e janelas do prédio conservam, neste rés-do-chão, a sua forma original, pelo que não existe demarcado nenhum portal nobre.

O corpo nascente do edificio foi prolongado pelo acrescento de uma nova construção. A sua vocação de anexo foi bem evidenciada pelo arquitecto de modo a que não interferisse nas proporções harmónicas e na simetria do conjunto já edificado. Assim se compreende a pequena margem de separação que vinca a presença do cunhal de remate do edificio principal e, também, o condicionamento da altura deste acrescento, tolerada apenas até ao nível do 1º andar, o que está, aliás em consonância com a sua vocação de *belvedere*. O desenho deste alçado, tal como foi apresentado no prospecto submetido à jurisdição municipal, assume igualmente a sua diferença no recorte em volta perfeita das três janelas de sacada do piso superior. A largura das pilastras ocupa todo o espaço disponível entre cada vão. No piso térreo, o largo portal central, destinado a cumprir funções de carácter mais utilitário, como o acesso a cocheiras e cavalariças, é ladeado por duas janelas de peitoril e inclui igualmente um pequeno andar de sobreloja.

Esta ala nascente acrescentada por Cinatti ao edificio primitivo, encontra-se hoje adulterada na sua feição original, em consequência das diversas adaptações que o imóvel sofreu já no século XX. Adquirido aos descendentes de Tomás Maria Bessone logo no início dos anos 80 de oitocentos, este palácio manteve-se na posse dos descendentes do riquíssimo «Monteiro dos Milhões» por várias décadas sendo o seu interior arranjado de modo a poder servir de habitação para mais do que um inquilino²³⁸. Cerca de 1940 encontramos já a cave, o rés-do-chão e o 1º andar ocupados pelos serviços da FNAT, enquanto o piso superior servia de escritório à Caixa de Aposentações dos Agentes da Companhia dos Caminhos de Ferro Portugueses.

Após o incêndio que deflagrou a 14 de Julho de 1943, e que danificou bastante os interiores do imóvel, avançou-se com um processo de «reparações totais», promovidas por esta instituição de apoio aos reformados, que acabariam por viabilizar o acrescento de mais um piso no corpo nascente, em substituição do antigo terraço, destruindo-se o equilíbrio rigorosamente simétrico da composição

²³⁸ Cfr. Júlio de CASTILHO, *op cit.*, 2ª ed., vol. VIII, 1937, pp.135-136.

original da fachada. Determinou-se igualmente a construção de dois andares suplementares na estrutura principal remodelada em 1856²³⁹. Dessas obras resultou a transformação do andar esconso deixado pelo arquitecto italiano, destinado certamente ao alojamento dos empregados da casa, num andar de pé direito, ao qual se veio sobrepor um novo andar de águas-furtadas, para instalação de escritórios e ateliers de desenho. Em termos de configuração do alçado principal, estas obras vieram transformar a platibanda, então ligeiramente alteada e rasgada pela inserção de mezaninos. A balaustrada central foi, contudo, respeitada de acordo com a exigência de preservar esta «(...) construção do Século passado, de boa traça architectónica, cuja fachada bem equilibrada tem bastante interesse.»²⁴⁰.

Os melhoramentos dirigidos por Cinatti no interior do palácio de Tomás Maria Bessone, dariam certamente continuidade ao sólido gosto evidenciado na remodelação das fachadas. Porém, nada chegou aos nossos dias. Enquanto a aparência exterior do edifício se manteve praticamente intocada, a organização interna do palacete, naturalmente condicionada pelas obras pombalinas, é actualmente impossível de reconstituir. Adivinha-se a localização do antigo salão nobre, denunciado no tratamento da fachada. É também possível admitir, com alguma segurança, a existência de uma escadaria nobre de acesso ao primeiro andar, que certamente se coadunaria com o espírito faustoso que presidiu a remodelação da fachada. De acordo com a lógica enunciada de reserva da intimidade, é de calcular que os aposentos familiares se distribuissem no piso superior, ao qual se teria acesso por uma escadaria mais recuada e de utilização privada.

Ao nível da fachada meridional a actuação do arquitecto italiano deve ter sido muito limitada, passando apenas pela construção de uma varanda corrida a toda a largura do 1º andar, onde todos os nove vãos são rasgados em sacada. No andar superior só as cinco janelas centrais abrem sobre um balcão equivalente, mas bastante menos extenso. Por aqui se fazia a ligação ao jardim. Esta fachada manteve, após a reconstrução pombalina do edifício, o carácter austero da habitação dos condes da Ribeira. A intervenção projectada em 1856, inteiramente vocacionada para o enobrecimento da fa-

²³⁹ ACML (Alto da Eira), processo nº31441. O auto da vistoria promovida pela Direcção dos Serviços de Urbanização e Obras da CML, em 16 de Dezembro de 1949, para averiguação da pertinência das obras de ampliação do imóvel submetidas à sua apreciação, regista-se relativamente ao seu estado de conservação: «Exteriormente não se observam nele quaisquer denúncias de ruína ou má construção. Outro tanto não se dá interiormente, pois no primeiro e segundo andares observam-se grandes fendas nas divisórias, acentuado descaimento de pisos e abatimento da escada principal, tudo denunciando ter-se dado um afundamento central» in *op cit.*, 2ª ed., vol. VIII, 1937, pp. 135-136.

²⁴⁰ *Memória descritiva e justificativa - Projecto de remodelação e ampliação que a Caixa de Aposentações dos Agentes da Companhia dos Caminhos de Ferro Portugueses da Beira Alta pretende executar no seu prédio sito na rua de Victor Cordon, nº1*, pelo arquitecto José Almeida Segurado; ACML (Alto da Eira), processo nº 31441.

chada principal do edifício, respeitou o essencial do risco das obras anteriormente realizadas neste alçado sul, a fim de libertar o edifício da ruína provocada pelo Terramoto²⁴¹.

Este projecto, que deu origem a «uma casa fora de série (...) imponente e com uma certa nobreza de linhas»²⁴² não pode deixar ser relacionado com a capacidade financeira do encomendador. Ainda que a sua falência fosse decretada pelo Banco de Portugal em 1864, Tomás Maria Bessone era, à data da aquisição deste imóvel, detentor de uma das maiores fortunas do país²⁴³. O investimento disponibilizado para a obra, proporcional às expectativas do proprietário, aliou-se ao engenho do arquitecto na construção de uma obra que se afasta do nível mediano dos palacetes que então se construíam em Lisboa, apegados ainda a fórmulas de cariz mais tradicional²⁴⁴.

Embora não fosse construída de raiz e a sua datação nos leve a tomá-la como uma obra inicial na carreira do arquitecto, esta edificação deve contar-se entre o que de melhor saiu do risco de Cinatti. A habitação remodelada por Cinatti para morada deste negociante lisboeta, recupera uma linguagem neoclássica actualizada no padrão europeu, suavizada num registo palladiano, mais adequado à escala da arquitectura doméstica, que veremos expresso em diversas obras realizadas neste final dos anos 50²⁴⁵. Sem dispensar uma rígida composição, conferida pela repetição de elementos idênticos e de expressão estrutural directa, própria do racionalismo classicista, o desenho que aqui se consagra habilita cenograficamente a fachada no seu meio urbano pela animação do corpo central. O arquitecto acabou por renunciar à inserção do frontão triangular inicialmente previsto, de utilização recorrente na arquitectura portuguesa, para procurar uma solução de remate do corpo central que, com idêntico rigor clássico, confere um aspecto mais original à casa de Tomás Maria Bessone.

²⁴¹ Daí que Júlio de CASTILHO seja levado a afirmar que: «O aspecto geral do palácio do sr. Mendes Monteiro conserva-se até certo ponto parecido com o que era há quase duzentos anos. É certo. Quem duvidar pode comparar todo o prédio, visto do Tejo, com o mesmo prédio minuciosamente pintado na grande vista a óleo existente na Academia, e executada em princípios do século XVII por Simões Gomes dos Reis»

²⁴² J.-A. FRANÇA, *op cit*, vol.1, 3ª ed., 1991, p.360.

²⁴³ Por uma série de sucessivas catástrofes a saúde financeira da empresa de Tomás Maria Bessone viu-se seriamente abalada. A falência decretada pelo Banco de Portugal inviabilizou os esforços de recuperação que durante algum tempo ainda tentou concretizar. Cfr. «Crónica semanal» in *Archivo Commercial*, Lisboa. - N. 26 (29 Ago. 1864), p.7; ver também *Visconde de Bessone*, *op cit*, 1875.

²⁴⁴ Veja-se, a título de exemplo, o palacete Santiago Prezado a Santa Catarina em Lisboa, obra possivelmente realizada na mesma década de 50; cfr. J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., vol. 1, 1991, p.357.

²⁴⁵ Ao nível da arquitectura doméstica, a procura dos modelos clássicos de habitação, quer pela falta de testemunhos arqueológicos suficientemente explícitos, quer pela vocação eminentemente pública dos rigores da arquitectura greco-romana, tendeu a tomar como referência as *villas* de Andrea Palladio (construídas ou exemplificadas no seu *Livro Segundo*). No período Neoclássico, o arquitecto italiano foi tomado como um mediador seguro da herança clássica, o que, embora se estivesse longe da verdadeira dimensão do seu trabalho criativo, contribui para que se abrisse uma via de exploração arquitectónica de amplas e frutíferas consequências. Cfr. Eric FORSSMAN, «Il Palladianesimo: un tentativo di definizione» in *Palladio la sua eredità nel mondo*, 1980, pp. 5-10.

Não terá sido alheia a esta obra a influência do mestre neoclássico Carlo Amati, que no início do século, concebera em moldes semelhantes uma casa de habitação em Milão, embora tivesse dado preferência à utilização da ordem jónica²⁴⁶. Cinatti, demonstrando aqui os recursos que a sua formação italiana lhe conferia, abre com este edifício um ciclo inovador no domínio da arquitectura da vida privada da capital, consagrando simultaneamente a ideia de uma arquitectura personalizada e a plena recuperação da linguagem formal das ordens clássicas, estranho a este nível da criação arquitectónica lisboeta da segunda metade do século XIX. Quer pela nobreza dos seu prospecto quer pela monumentalidade das suas proporções, este edifício não se coaduna com o sentido caricatural habitualmente conotado com a habitação burguesa de oitocentos.

A procura de uma habitação à altura da posição social recém adquirida não se limitou, no caso de Tomás Maria Bessone, ao enobrecimento do seu palacete da capital. Ainda que já possuísse uma quinta de vilegiatura nos arredores de Sintra²⁴⁷, este negociante fez aprovar e construir de raiz, exactamente nos mesmos anos em que decorreram as obras de Lisboa, uma casa de veraneio à beira-mar, na localidade de Paço de Arcos. O seu risco e execução foram igualmente entregues a Giuseppe Cinatti.

Paço de Arcos, que de acordo com Ramalho Ortigão se converteu na «praia mais aristocrática dos subúrbios de Lisboa»²⁴⁸, era no início do século uma pequena localidade onde apenas sobressaía o palácio de fachada organizada entre dois torreões, com uma larga varanda sustentada por três grandes arcos de volta perfeita, o qual em 1863 pertencia ao conde das Alcaçovas²⁴⁹. Tomás Maria Bessone foi, no século XIX, pioneiro na aquisição de um terreno nesta localidade que, em breve, tripli-

²⁴⁶ Cfr. Luciano Patteta, *op cit*, 1975, p.77 e 263.

²⁴⁷ Tomás M^o Bessone adquiriu nestes anos a quinta da Penha Longa, propriedade de recreio, não de rendimento; Cfr. I. de Vilhena BARBOSA, «Fragmentos de um roteiro de Lisboa (inérito)» in *Archivo Pittoresco*. Lisboa. - T. IX (1866), pp.209-210. O autor refere que a Penha Longa «(...) ao mesmo tempo que designa um vale e uma ribeira da serra de Sintra (...) também indica um monumento da piedade religiosa de nossos maiores (...). O monumento é o antigo mosteiro de Nossa Senhora da Saúde, o primeiro cenóbio que tiveram neste reino os monges de S. Jerónimo (...) foi salvo das ruínas que o ameaçavam pelo sr. duque de Saldanha, que o comprou ao estado juntamente com a sua cerca. Actualmente pertence esta bela e pitoresca propriedade ao sr. Tomás Maria Bessone, que tem cuidado com louvável empenho de conservar as velhas feições do edifício, e tudo quanto ali recorda as suas passadas glórias».

²⁴⁸ Ramalho ORTIGÃO, *As Praias de Portugal*, s/d, p.136.

²⁴⁹ Cfr. I. de Vilhena BARBOSA, «Fragmentos de um roteiro de Lisboa (inérito): arrabaldes de Lisboa» in *op cit*, T.VI (1863), p.385.

caria o número de fogos existentes na proporção da difusão da moda dos banhos de mar. A massiva adesão burguesa a tal hábito justificaria, em finais do século, o fenómeno construtivo dos Estoris²⁵⁰.

A fundação deste edifício exigiu o desbaste da encosta rochosa predominante nesta zona, operação que certamente pesou o orçamento da obra. Apesar de não ter chegado até nós qualquer tipo de documentação sobre o processo desta construção²⁵¹, a sua atribuição foi identificada, ainda em 1863, por Inácio de Vilhena Barbosa, que a distingue como «a mais notável por beleza do prospecto» de entre as que existiam naquela localidade²⁵².

O risco definido por Cinatti para a casa de veraneio da família Bessone não partilhou o carácter exótico e revivalista característico da arquitectura romântica de Sintra, ainda então zona privilegiada de vilegiatura, paradigmaticamente pontuada pelo palácio da Pena. Pelo contrário, esta construção, realizada entre 1856 e 1860²⁵³, embora numa escala distinta, repete os cânones clássicos que regeram a transformação do palacete da antiga rua do Ferragial de Cima. Como bem viu um comentador anónimo ao considerá-la como «uma das primeiras *villas* de estilo italiano que se construíram em Portugal»²⁵⁴, a sua genealogia remonta a uma tradição arquitectónica de habitações campestres mediterrânicas reabilitada por Andrea Palladio. A constatação citada denota o reconhecimento efectivo de uma opção estética que chegou a merecer algumas críticas de contemporâneos, poucos anos após a sua construção, levados a conotar os rigores da composição clássica com o meio urbano.

A difusão da arquitectura enraizada numa estética pitoresca de apelo naturalista, desinteressada dos valores clássicos fundamentais, como a simetria ou a reutilização das ordens consagradas pela tratadística, justificou que esta edificação fosse considerada em 1868 «cidadã de mais»²⁵⁵, e, logo, desadequada do verdadeiro espírito da casa de campo, então já por muitos plenamente identificada com o

²⁵⁰ Ver J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., 2º vol., 1991, pp.167-174.

²⁵¹ O acervo documental do Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Oeiras não tem, infelizmente, nenhum registo documental relativo a esta obra.

²⁵² Este autor escreve: «Logo adiante de Caxias está o forte de Nossa Senhora de Porto Salvo (...). A pouca distância dele principiam a orlar a estrada, pelo lado norte, casas de campo, algumas com jardins e quintas, pertencentes ao lugar de Paço de Arcos. A mais notável por beleza do prospecto é a do sr. Tomás Maria Bessone, negociante da praça de Lisboa, que a mandou edificar há poucos anos pelo risco e sob a direcção do sr. Cinatti»; in *op cit*, 1863, p.385.

²⁵³ Cfr. «Praias de Banhos - Paço de Arcos» in *O Século*. - 11 Set. 1892.

²⁵⁴ In *Idem*.

²⁵⁵ D. José Coutinho de LENCASTRE comenta esta casa nos seguintes termos: «As sras. Bessones, damas mui graciosas e seus maridos (...) habitando a casa magnifica que naquele sítio possui seu pai e sogro Bessone; notável pela perspectiva, cidadã de mais, e fora do meu gosto que aprecia no salão alcatifado da cidade a dama degotada arrastando comprida cauda; no mar o marujo com seu jaquetão, e no campo o chalet com seus acessórios floridos e campestres.» in *Passeio de Lisboa a Cascais*, 1868, pp.14-15.

modelo revivalista dos *chalets*, que rapidamente transbordaria da Serra de Sintra para a orla marítima que conduz a Cascais²⁵⁶. Aparentemente, a proposta de Cinatti surgia desligada dos valores mais comuns da cultura nacional, que tendia a identificar o clássico com o cidadão, impondo uma dicotomia geográfica na apropriação das referências estéticas aos programas. Não é correcto. Só a ignorância da tradição da *villa* rústica italiana justifica que se tivesse considerado este edifício como adequado a um contexto urbano. O desenvolvimento futuro da obra de Cinatti demonstrará, aliás, um percurso particularmente sensível à avaliação das condições de utilização e de implantação dos edifícios que riscou.

A fachada da casa de veraneio dos Bessone, de apenas dois pisos, apresenta um desenho bastante erudito. Organiza-se a partir de um corpo central ligeiramente avançado, mas isento de varanda, que ao nível do primeiro piso é rasgado por três vãos recortados em volta perfeita, dotados, portanto, de um perfil mais leve do que as janelas rectilíneas da casa de Lisboa. Nas molduras destas janelas de sacada o ábaco dos capiteis é bastante saliente. Este desenho repete-se nas pilastras que animam as esquinas de junção aos corpos laterais. Não foi aqui adoptado o esquema de balcão avançado e sustentado por modilhões da morada urbana. Cada uma das três aberturas possuiu um gradeamento individual, que sobe à altura do remate das bases das pilastras do corpo central. Mas o espaço entre as janelas do andar nobre é preenchido por um conjunto de quatro grandes pilastras, aqui rematadas por capiteis de ordem jónica. O seu desenho foi harmoniosamente concebido de acordo com as proporções gerais do edifício, que não pretendia, de modo algum, reproduzir o impacto monumental do prospecto da habitação da capital. A sua escala, bem como a distribuição dos volumes num perfil vincadamente horizontal, salientam a adaptação desta construção à imagem palladiana de uma casa de campo²⁵⁷.

Testemunhando o valor da formação italiana do arquitecto, este edifício assume plenamente, pelas suas proporções e pela inserção no meio natural envolvente, valorizada com a plantação de um frondoso parque, a sua qualidade de *villa* campestre de recreio (isenta, por isso, de alas adjacentes destinadas a serviços próprios das propriedades vocacionadas para a exploração agrícola). Assim se justifica, igualmente, a resolução do sua cobertura em terraço de modo a que se pudesse desfrutar as vistas da paisagem envolvente. Acima da cornija muito saliente, encontramos então o terraço res-

²⁵⁶ Logo em 1873 os duques de Palmela construíam à entrada de Cascais um gigantesco *chalet* de acordo com o projecto elaborado pelo arquitecto inglês Thomas Henry Wyatt; cfr. J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., vol. 2, 1991, p.169.

²⁵⁷ J.-A. FRANÇA chegou mesmo a referi-la como «elegante pavilhão»; in *op cit*, 3ª ed., vol.1. 1991, p.379.

guardado por um discreto gradeamento de ferro interrompido por peanhas de cantaria que, na fachada principal, aparecem na prumada das pilastras, sobre as quais, em vez das estátuas se colocaram simples vasos. A balaustrada de resguardo prolonga-se naturalmente nas alas laterais do terraço. Os dois corpos mais recuados são absolutamente simétricos e desenvolvem-se à largura de dois vãos. No 1º andar encontramos janelas de sacada em verga recta com cornija no remate superior, num desenho que retoma um esquema comum ao edificio atrás analisado. O piso térreo possui apenas janelas de peitoril, de verga absolutamente rectilínea. No centro da fachada destaca-se o portal recortado a pleno centro, isento de qualquer apontamento decorativo.

Os alçados laterais, bem como a fachada posterior, foram delineados com total frieza de detalhes. As aberturas são todas recortadas em moldura recta. Apenas há a destacar no topo do edificio a caixa das escadas de acesso ao terraço, rematada por um pequeno frontão triangular, e as duas arcadas laterais que estabelecem a ligação directa entre o andar nobre e as zonas de recreio ou de serviço da habitação. Assim, se do lado nascente se faz desse modo o acesso à zona das cocheiras, cavalariças e armazéns de serventia, na vertente poente esta arcada serve de passagem para o amplo jardim da habitação, também ele capaz de suscitar a admiração entre os contemporâneos. Para além dos pavilhões, terraços, tanques e estátuas que povoavam este parque, causou especial admiração a elevada torre com relógio que se erguia na encosta poente do jardim e que acabou por dar o nome à propriedade, desde sempre conhecida como *Quinta do Relógio*. Considerada como um importante melhoramento para a vila, esta torre partilha na sua decoração do gosto clássico do palacete. O perfil desta construção leva-nos a considerá-la igualmente como obra do arquitecto italiano e a admitir a possibilidade da encomenda desta obra ter incluído o risco do próprio parque²⁵⁸.

O reconhecimento público do prestígio social da família de Tomás Maria Bessone e as qualidades particulares desta casa de veraneio ficam bem patentes na sua cedência a D. Fernando II e à condessa de Edla, por períodos que se repetiram em três anos consecutivos. O rei consorte passou aqui pela primeira vez o Verão de 1870, confirmando a completa adesão da família real a um gosto que em breve determinaria o arranjo do palácio da Cidadela em Cascais. Na sequência desta generosa oferta Bessone foi agraciado por D. Luís com título de visconde, em decreto publicado a 22 do mesmo mês²⁵⁹. À parte do reconhecimento pontual que a hospitalidade de Bessone deverá ter produzido, o

²⁵⁸ Desde muito cedo, a construção do caminho de ferro da linha de Cascais depauperou o parque, atravessando-o em toda a sua extensão.

²⁵⁹ Ver *Visconde de Bessone*, op cit, 1875, p.33.

titulo nobiliárquico veio premiar, à semelhança de tantos outros²⁶⁰, uma carreira que muito contribuiu para sustentar a causa liberal, nomeadamente por via dos empréstimos concedidos às finanças públicas. Ensombrado pela falência, o agravamento da situação financeira dos Bessone determinou a venda deste palacete em 1874²⁶¹.

Sendo dos primeiros edifícios desenhados por Cinatti, as duas casas de morada de Tomás Maria Bessone são também as suas obras mais italianas, correspondendo a uma imagem de erudição formal, com raiz na herança palladiana, ou no que ela legou ao neoclassicismo em Itália. Se em Lisboa, o arranjo monumental da fachada se afasta da tendência para cercar os elementos de dignificação, que continuava a validar, por tradição, uma certa contenção na composição das fachadas, a casa de Paço de Arcos também não partilha do gosto revivalista e por vezes exótico da arquitectura de veraneio de Sintra. No contexto da arquitectura privada dos anos 50 as obras patrocinadas por Tomás Maria Bessone destacam-se no seu classicismo pela reutilização de ordens canónicas. Ao contrário do que mais tarde veremos generalizar-se, Cinatti concebeu todo o efeito de nobilitação das fachadas partindo exclusivamente da composição de elementos arquitectónicos estruturantes e não superficialmente decorativos.

A qualidade do risco dos alçados de ambos os edifícios correspondem necessariamente a um nível de encomenda exigente e ilustrado, num gosto arquitectónico sensível aos valores mais «modernos». No contexto da evolução da obra do arquitecto estes edifícios demonstram à partida os seus recursos e a sua capacidade criadora. Essa situação é particularmente denunciada se equacionarmos a proposta avançada para Lisboa onde, nestes finais dos anos 50, a maioria das edificações particulares aparece ainda presa a uma tradição de «repressão» arquitectónica. Essa situação é, aliás, bem visível noutras obras que Cinatti riscou posteriormente à construção do palacete dos Bessone. Assim acontece, por exemplo, na enorme casa que, na mesma rua, construiu para José Iglésias, onde só com alguma subtilidade foi possível actualizar o gosto por fachadas de extrema severidade e contenção. Antes dele vemos porém mais um projecto de *villa* rústica que chegou aos nossos dias.

²⁶⁰ Ver AAVV, «Para o estudo da nobreza portuguesa oitocentista - Barões e Viscondes no reinado de D. Maria II» in *op cit*, 1987, pp. 140-145.

²⁶¹ Passou então a propriedade para Justus Horace Perry Spragne, secretário diplomático dos Estados Unidos, casado com D. Carolina Coronado, poetisa espanhola, que aí viveu até 1904, convertendo este espaço em ponto de encontro de escritores portugueses: Fialho de Almeida, Júlio de Castilho, Sousa Viterbo e Caetano Beirão eram visitas assíduas em Paço de Arcos.

3.2. Um projecto de *villa* rústica

Por via do espólio documental deixado por Cinatti chegou até nós o projecto de uma *villa*, infelizmente, não identificado nem datado. Os dois desenhos a lápis, aguarelados, que o integram, compreendendo alçados, plantas e um corte, levam-nos a acompanhar o processo de elaboração de uma obra sobre a qual tudo se ignora. Embora não tenha sido executado, este projecto tem bastante importância, não só porque se trata de um desenho desconhecido, que nos permite distinguir duas etapas na evolução do processo criativo do arquitecto, como vem consolidar a ideia de um núcleo de criações muito influenciadas pelo contexto da sua formação italiana.

A distribuição da planta e a definição dos espaços, explicitada por uma legenda bastante pormenorizada, não nos deixa qualquer dúvida sobre a natureza do projecto: estamos face a uma habitação nobre que combina a distinção e o aparato com instalações próprias de uma propriedade rural rentabilizada em exploração agrícola. A casa de morada concentra-se num pavilhão central onde o arquitecto fez avançar uma galeria porticada rematada por um frontão triangular, rasgado por um óculo semi-circular. Os três arcos levemente rebaixados do piso térreo, aparentemente animados por um aparelho rusticado, sustentam uma *loggia* composta por seis colunas dóricas, distribuídas a um ritmo de 1+2+2+1, atrás da qual se abrem três janelas de sacada de simples verga recta. O esboço inicial previa uma solução distinta, com introdução de uma varanda corrida simples onde, à semelhança do palacete lisboeta dos Bessone, as três janelas centrais eram coroadas por uma cornija apoiada em consolas. O arquitecto ponderou também a inserção de um único janelão central, aberto em volta perfeita. Ambas as soluções foram abandonadas a favor de um risco mais elaborado, que reviu igualmente a largura dos corpos laterais. Traçados no esquiço à largura de três vãos, aparecem na versão final com apenas duas janelas, delineadas de forma muito semelhante à da casa de veraneio de Tomás Maria Bessone, ou seja, de sacada no andar superior e de peitoril no rés-do-chão.

A ligação às alas laterais é feita por terraços ligados ao andar nobre, sob os quais o arquitecto dispôs toda a espécie de instalações de serviço que abrangem desde as «cozinhas» e os quartos dos empregados da quinta, às «cocheiras», «celeiro», «forno para o pão», «despensas» e «adega». Os dois pequenos edifícios que fecham as alas laterais voltam a elevar-se em relação ao nível dos terraços. No

lado esquerdo, sobre as cocheiras, colocou-se o «palheiro». No lado oposto ficaria a «habitação do administrador» da propriedade.

A distribuição dos espaços interiores foi organizada de uma forma assaz simplificada, adequada a uma casa que não serviria certamente de morada permanente. A circulação faz-se por um corredor axial que em ambos os pisos estabelece a ligação entre as diferentes divisões. Uma escadaria sobe até às águas-furtadas onde, de acordo com um hábito que veremos repetir-se, foram colocadas as instalações do pessoal doméstico (não exclui por isso a inclusão de uma latrina). A sua posição recuada, atrás de um vestibulo pouco espaçoso e apertada pela urgência de um «quarto de engomar» retira-lhe qualquer intenção de faustuosidade, primacial nos palacetes da capital²⁶². A casa não dispensa, porém, a definição de uma espaçosa sala de recepção, aberta sobre a varanda, em torno da qual se distribuem os diversos «quartos» e «antecâmaras» mais íntimas. Destaca-se ainda a presença de uma «casa de jantar», apoiada por uma «copa» na ala direita do andar térreo, encostada à fachada. Peça fundamental da sociabilidade burguesa, a sala destinada às refeições é, significativamente, a maior divisão de todo o piso. Na sua frente, encontramos dois «quarto(s) para hóspedes», para quem, à excepção do salão de convívio, o acesso ao andar superior deveria estar muito restringido. Apesar da simplicidade dos esquemas de circulação e de distribuição dos espaços, o nível superior dos virtuais patrocinadores desta habitação revela-se sobretudo no cuidado que o arquitecto teve em inserir uma divisão para banho, à qual se ligavam um «pequeno quarto anexo ao banho» e um «quarto da foinha para o banho». Toda a rede de esgotos é também contemplada no desenho, sendo a localização do fosso da cloaca bem indicada no corte, numa área subterrânea, correctamente afastada da zona abobadada das caves do edifício.

A comparação dos dois desenhos do projecto demonstra que as hesitações do arquitecto para chegar à fórmula desejada parecem ter sido mínimas. As correcções de pormenores e indicações escritas a lápis sobre as planta do último estudo testemunham ainda alguns acertos determinados pelo encomendador. Tratava-se, sem dúvida de um proprietário rural, que desejou ter em alguma das suas herdades uma habitação condigna, mas concertada com as necessidades impostas pelo trabalho e pela gestão dos negócios da lavoura. Embora não seja uma habitação consagrada ao ócio e ao vera-

²⁶² Uma outra pequena escada de caracol foi pensada para o canto lateral esquerdo da habitação. Liga um pequeno «gabienete» do rés-do-chão a um quarto do 1º andar. Não deixa de ser curioso que o primeiro esboço da planta previsse a inserção de uma «escada particular» mesmo ao lado da «escada principal», o que podendo não ser uma solução muito perfeita, denuncia bem a importância de preservar a intimidade doméstica, estabelecendo percursos alternativos em relação às áreas de recepção da habitação.

neio, este projecto partilha com o pavilhão de Paço de Arcos a condição de morada efémera. Partilharia igualmente, caso houvesse sido construído, a subtilidade e erudição do risco arquitectónico, aqui porém um pouco mais pesado pela carga visual do frontão triangular. A feição palladiana bem equilibra este trabalho de Giuseppe Cinatti potencialmente propõe, leva-nos a situar a execução deste projecto em data próxima das obras realizadas para Tomás Maria Bessone, já que no correr do tempo a obra do arquitecto italiano evoluirá num sentido que tende a afastá-lo dos rigores compositivos do desenho neoclássico.

3.3. Intervenção no palácio dos marqueses de Castelo-Melhor

Apenas um mês depois de ser aprovado o projecto riscado por Cinatti para a remodelação da fachada do palacete da rua do Ferragial, propriedade de Tomás Maria Bessone, seria submetido à apreciação da Repartição Técnica da Câmara de Lisboa um «Prospecto para o acabamento do Palácio do Ex.mo Marquês de Castelo Melhor do lado da Calçada da Glória»²⁶³. O desenho propunha o acrescento do 2º piso na fachada norte, contrariando o desnível da calçada da Glória, e previa a poente a elevação de uma sineira rematada por uma cúpula, pouco saliente, coroada por um crucifixo que denunciava a localização da capela palaciana. A obra era patrocinada por um dos membros da mais antiga fidalguia nacional que, assim, tratava de completar um edifício fundado pelos seus antepassados ainda no último quartel do século XVIII. A possibilidade da atribuição deste projecto a Giuseppe Cinatti vem, por um lado, iluminar uma vez mais o sentido classicista da sua formação, contribuindo, por outro, para reforçar a convicção de que o investimento na revitalização da habitação é um dos comportamentos sociais que melhor ilustra a miscigenação própria da elite oitocentista.

A edificação daquele que viria ser considerado, a par do palácio Quintela, como uma das raras propostas válidas no domínio da arquitectura privada na passagem para o século XIX, foi recheada de contratempos, chegando a estar paralisada por um período de cerca de 40 anos²⁶⁴. A família dos condes, depois marqueses, de Castelo-Melhor, fundara a sua primeira morada nos terrenos que detinha entre a travessa de Santo Antão e a rua dos Condes, ou seja, na vizinhança do antigo palácio dos

²⁶³ ACML (Arco do Cego): Alçado nº 513; Aprovado por J. P. Pézerat a 6 de Março de 1856.

²⁶⁴ Sobre a história da construção deste edifício ver «Palácio dos Marqueses de Castelo Melhor ao Passeio Público» in *Archivo Pittresco*. - Vol. VI (1863), pp. 254-255 (Júlio de CASTILHO atribui este texto a I. de Vilhena Barbosa; cfr *Lisboa Antiga: Bairros Orientais*, 2ª ed., vol.X, 1937, p. 145). Ver também Noberto de ARAÚJO, *Inventário de Lisboa*, fasc.IV, 1946, pp.47-49.

condes da Ericeira²⁶⁵. Arrasado o palácio pelo Terramoto de 1755, essa zona ficaria por muitos anos ao abandono, à excepção da área então denominada «hortas de Valverde», que foi absorvida para a fundação do Passeio Público pombalino. Quando ponderou a possibilidade de construir na capital uma nova habitação, à altura da sua fidalga estirpe, D. José de Vasconcelos e Sousa Câmara Faro e Veiga, 4º Conde de Castelo-Melhor (1º marquês do título desde 1766) escolheu os terrenos que detinha nas proximidades da futura rua ocidental do Passeio Público, exactamente na frente das ruínas do palácio dos seus avoengos. Estendia-se essa propriedade desde a calçada da Glória até ao local onde, muitos anos depois, o arquitecto José Luís Monteiro faria erguer o hotel Avenida Palace.

Foi já o seu filho, 2º marquês, a cumprir tais intenções, pelo que, só em 1777, tinha fundação o novo edifício. Ignora-se o responsável pelo seu risco inicial. Este não poderá, no entanto, ser atribuído ao arquitecto italiano Francesco Saverio Fabri, como tradicionalmente se vem defendendo. Fabri só chegou a Portugal no início dos anos de 1790, realizando as suas primeiras obras na região algarvia ao serviço do bispo D. Francisco Gomes de Avelar, aliás responsável pela sua vinda²⁶⁶. Não obstante, o futuro co-autor do plano do novo paço real da Ajuda, entreviu na sua construção, após a chegada a Lisboa em 1794. Ter-se-ia então elaborado um segundo projecto, que veio justificar o «aspecto majestoso e elegante, muito italiano no seu classicismo onde se casa o gosto seicentesco lisboeta e pombalino com propostas mais eruditas e mais modernas»²⁶⁷, ainda detectável no edifício apesar das transformações levadas a cabo, em finais do século XIX, depois da sua aquisição pelo marquês da Foz.

A morte do 2º marquês de Castelo-Melhor em 1801 e a de Fabri em 1807, aliadas à delicada conjuntura vivenciada no país em consequência das Invasões Francesas e da fuga da família Real para o Brasil, condenaram o seguimento das obras, as quais se quedaram paralisadas²⁶⁸, degradando-se o

²⁶⁵ Neste local Cinatti edificou, a partir de 1865, como se verá, o palacete do comerciante Manuel Nunes Correia. A localização da primitiva morada dos Castelo-Melhor corresponderia à área ocupada pela casa nobre que pertenceu a Flamiano José Lopes Correia dos Anjos, fundador da empresa Anjos & Cª, a qual serve actualmente as instalações dos CTT aos Restauradores; vide capítulo 6, ponto 6.1.

²⁶⁶ A ideia de que Fabri fora o responsável pelo projecto primitivo do palácio Castelo-Melhor, já contrariada por J.-A. FRANÇA (*op cit*, 3ª ed., vol. I, 1991, p. 169) parece ter sido divulgada a partir do artigo do *Archivo Pittoresco* acima citado.

²⁶⁷ J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., vol. I, 1991, p. 169.

²⁶⁸ Norberto de Araújo contraria a informação avançada por Júlio de Castilho, com base nas *Memórias* de Cirilo V. Machado, de que após a morte de Fabri teriam ficado «incubidos da execução do risco os seus ajudantes António Francisco da Rosa, Joaquim Marcos de Abreu, Manuel Caetano da Silva Girão, Martinho José Peixoto e Pedro António de Oliveira»; in Júlio de CASTILHO, *Lisboa Antiga: Bairros Orientais*, 2ª ed., vol. X, 1937, p. 145. Ver também Norberto de ARAÚJO, *op cit*, fasc. IV, 1946, p. 47.

que existia, até cerca de 1845. Impulsionada então pelo 4º marquês, D. António de Vasconcelos e Sousa, possivelmente instigado a finalizá-la pela Câmara de Lisboa²⁶⁹, a construção prosseguiu. Do teor destas obras, capazes de imprimir «uma feição romântica mais luxuosa à casa que Fabri traçara»²⁷⁰, pouco se conhece, a não ser que ainda não estavam totalmente concluídas em 1863 e que o plano monumental do arquitecto italiano não pôde ser cumprido na íntegra. Seguindo o testemunho de um colaborador do *Archivo Pittoresco*, que tivera o privilégio de ver o projecto reabilitado por Fabri, talvez Inácio de Vilhena Barbosa, este compreendia, «além da sobreloja e do andar nobre que estão quase concluídos, mais outro andar também de sacadas, com um zimbório ao centro, e um pequeno torreão em cada extremidade.»²⁷¹. O risco do arquitecto da Ajuda achou-se, porém, condenado quando a implantação do Passeio Público tornou a rua demasiado estreita para que pudesse suportar um edifício tão elevado, ficando por isso o palácio remetido à altura do andar nobre.

A única referência segura sobre as obras de «acabamento» do palácio, empreendidas a partir de 1845, diz respeito à edificação de uma capela na ala norte das dependências palacianas, na vertente voltada para a calçada da Glória. Este pequeno templo veio substituir um outro fundado em finais do século XVI, de invocação a Nossa Senhora da Pureza do Amor de Deus, situado na esquina oposta ao palácio na mesma calçada. «Renovada» em 1692, esta ermida fora adquirida pelos marqueses de Castelo-Melhor em 1711, datando dessa época a construção de um passadiço de ligação directa da capela ao paço²⁷². Tudo isto foi demolido em 1858, depois de, a 27 de Junho, se terem trasladado para a nova capela as imagens de devoção e o sacramento e de se ter sagrado esse templo «com toda a pompa religiosa». Este novo acrescento à casa nobre, obra toda de cantaria «com duas colunas monolíticas no altar-mór», já considerada como uma das «melhores capelas particulares que há (...) em Lisboa»²⁷³, desapareceu durante as obras de remodelação patrocinadas, em 1901, pelo recente proprietário do imóvel, o marquês da Foz. As suas colunas de mármore bem como a balaustrada foram, nessa ocasião, integradas na fachada sul do Museu Militar, onde, apesar da irregularidade da composição do pórtico, não deixam de testemunhar a magnificência do local de onde provinham²⁷⁴.

²⁶⁹ Cfr. Norberto de ARAÚJO, *op cit.*, fasc. IV, 1946, p. 47. Recordemos que um edital com data de 20 de Fevereiro de 1836, publicado pela edilidade lisboeta no *Diário do Governo* (nº55 de 4 Mar. de 1836), determinava a obrigatoriedade de serem edificadas ou reedificados «quanto à parte que diz respeito ao prospecto da Cidade» todos os prédios que careciam de conclusão, «sob pena de serem os terrenos ou prédios vendidos em Hasta Pública»; vide supra nota 32.

²⁷⁰ J.-A. FRANÇA, *op cit.*, 3ª ed., vol. 1, 1991, p. 352.

²⁷¹ In *Archivo Pittoresco*. - Vol. VI (1863), p. 255.

²⁷² Cfr. Idem.

²⁷³ In Idem.

²⁷⁴ Sobre o arranjo deste portal do edifício do Arsenal do Exército, Sant'Anna DIONÍSIO escreve: «A fachada que defronta o rio (...) foi modernamente decorada com manifesta impropriedade, aplicando-se-lhe as colunas que estavam

Norberto de Araújo, nas suas *Peregrinações em Lisboa*, ao referir a desaparecida capela de Nossa Senhora da Pureza do palácio dos marqueses de Castelo-Melhor atribui o seu risco a Cinatti e Rambois²⁷⁵. Não nos deixa, porém, qualquer indício sobre a fonte em que baseia tal atribuição, facto que, agravado pela impossibilidade de nos confrontarmos com a própria obra, dificulta a formação de uma opinião crítica sobre o assunto. O projecto agora encontrado no arquivo municipal de Lisboa permite, todavia, desenvolver algumas ilações sobre, pelo menos, parte da obra patrocinada por D. António de Vasconcelos e Sousa.

O desenho remetido aos serviços técnicos da Câmara, em Março de 1856, apresenta o alçado lançado sobre a calçada da Glória edificado até à altura do remate do andar nobre. Definidos estavam, assim, as dez sacadas e o portal que, na vertente ocidental, assinalava a entrada da capela. Todo este conjunto foi delineado a tinta encarnada, para se distinguir com facilidade do acrescento que aguardava a necessária aprovação municipal. Este incluía a cimalha e cobertura do «torreão» nascente, definido nesta ala à largura de três vãos, que não deveria crescer acima do 1º andar e era destacado da continuação da fachada pela marcação expressiva de uma pilastra. Na subida para poente o edifício ganhava mais um piso, ritmado pela abertura de sete janelas de peitoril de simples moldura recta. No seu remate superior voltamos a encontrar uma acentuação no desenho rigoroso do entablamento. Bem demarcado foi também o crescer de um friso decorado com cartelas e botões que, dando continuidade à cimalha do corpo nascente, separa a estrutura pré-existente do andar recém projectado. Finalmente, no extremo ocidental, entre grossas pilastras eleva-se a composição que encerra a nova capela, com uma janela de peitoril sobre o portal e um remate em sineira de perfil arquitectónico eminentemente clássico, em harmonia com a decoração aplicada no friso introduzido no corpo central.

Da leitura deste projecto resultam duas constatações fundamentais. Verifica-se que o arquitecto responsável pelo risco na nova capela foi igualmente autor do plano de sobreposição de um andar em toda esta ala do edifício, indispensável ao seu «acabamento». O sentido de sobriedade e o recurso a um léxico arquitectónico estritamente clássico patentes no acrescento, com forte parentesco nas obras edificadas de raiz ou remodeladas por Giuseppe Cinatti nestes primeiros anos da sua actividade

na capela do marquês da Foz, às quais se sobrepuseram, acima do entablamento, uma platibanda inarticulável com o resto do edifício, e ainda por cima um relógio!» in *op cit*, 1924, p.310.

²⁷⁵ Cfr. Norberto de ARAÚJO, *Peregrinações em Lisboa*, L.º 14, s/d, p. 17.

construtiva, permitem-nos, depois, considerar com total seriedade a hipótese da sua autoria. O arquitecto italiano seria, assim, não só o agente da edificação da capela, como defendeu Norberto de Araújo, mas também de parte significativa dos trabalhos de conclusão do palácio dos Castelo-Melhor, conduzidas entre 1856 e 1858, de acordo com o plano apresentado à Câmara. Este facto não invalida a notícia avançada no *Archivo Pittoresco* em 1863, que remete o início da fase de acabamento do edifício, ainda segundo o projecto deixado por Francesco Fabri, ao ano de 1845. No período de mais de dez anos que medeia entre essa data e a aprovação do acrescento atribuível a Cinatti, muito se deverá ter construído. O facto de os registos de obras do arquivo da Câmara de Lisboa não guardar qualquer referência à aprovação de tais obras vem, por seu turno, reforçar, também a ideia de que estas corresponderiam ainda à concretização de um projecto antigo²⁷⁶.

3.4. O Asilo da Infância Desvalida D. Pedro V no Campo Grande

O contraponto das obras atrás analisadas pode ser dado pelo edifício traçado por Giuseppe Cinatti para o Asilo do Campo Grande. A sua feição neoclássica de grande austeridade contrasta vivamente com a composição mais imaginosa dos prospectos das habitações concebidas para a elite social lisboeta. Se aí a disponibilidade financeira e o desejo de ostentação constituíram a base de toda a concepção arquitectónica, aqui os valores foram totalmente invertidos. O programa subjacente à construção do Asilo, filantropicamente financiado por contribuições de particulares, não poderia deixar de se reger por normas orientadas para um sentido de economia e moderação. Apesar dessa antinomia contextual, é possível detectar-se na qualidade do seu risco a persistência de uma marca autoral que contribui para solidificar uma imagem personalizada do modo de conceber arquitectura de cariz urbano, particular a Cinatti nesta segunda metade dos anos 50, que veremos ainda expandir-se em outros edifícios. Esta construção assume, nesse sentido, uma dupla importância na análise da obra do arquitecto. Se, por um lado, a natureza específica do projecto corresponde a um programa «utilitário» que se afasta dos valores primaciais das moradas de prestígio, por outro, as circunstâncias geradoras da sua fundação não deixam de o comprometer com o reforço de uma imagem de dignificação promovida pela elite social lisboeta, o que justifica a inserção deste edifício num discurso vocacionado para o equacionamento da sua produção arquitectónica no domínio da habitação

²⁷⁶ O primeiro registo de obras submetido ao juízo municipal pelos marqueses de Castelo-Melhor surge precisamente em 1845, mas é relativo à construção de umas cavalariças na ala norte da calçada da Glória; cfr. ACML (Arco do Cego), Ms/AML, *Livro de prospectos de prédios nº1*, p.111.

privada. Também nesta obra Cinatti se afirma como arquitecto de referência da elite burguesa do liberalismo.

Arredada de todos os inventários e estudos dedicados à arquitectura oitocentista²⁷⁷, a atribuição do risco do Asilo do Campo Grande ao arquitecto italiano foi proporcionada, primeiro, pela investigação desenvolvida em torno do vastíssimo núcleo documental da *Colecção Castilho*, actualmente disponível no Arquivo Nacional da Torre do Tombo. Figura tutelar da cultura portuguesa do romantismo, António Feliciano de Castilho conheceu seguramente o arquitecto italiano antes de 1843, altura em que, nas páginas da *Revista Universal Lisbonense* que apresentava publicamente como seu amigo particular²⁷⁸. Ambos frequentavam, também, o círculo de relações de Tomás Maria Bessone²⁷⁹, em época anterior a 19 Setembro de 1858, data da primeira carta que remete a Cinatti, e cujo o teor não deixa margem para dúvidas quanto ao conhecimento da sua obra arquitectónica, em limites que excedem o conjunto das moradas delineadas para o grande negociante da capital para incluir o próprio Asilo do Campo Grande²⁸⁰. As cordiais relações que então se estabeleceram entre o poeta e o arquitecto detectam-se na correspondência trocada, sem assiduidade, ao longo de cerca de dez anos.

Nesse final de Verão de 1858, António Feliciano de Castilho, apostado na adopção do seu método de *leitura repentina* na reforma do ensino primário²⁸¹, levado à superior consideração de D. Pedro V, vinha apelar à participação de Cinatti no «plano estratégico para esta grande conquista», encomendando-lhe, sigilosamente, em carta de 19 de Setembro, o risco de uma escola a fundar em Sintra destinada à aplicação pioneira do seu «mestrado novo».

O programa da construção que desejava ver fundada e «poetificada com o simpático nome da Rainha», foi descrito ao arquitecto em linhas gerais bastante definidas. Castilho pedia a Cinatti,

²⁷⁷ O edifício é, porém, brevemente citado por I. de Vilhena BARBOSA, in «Fragmentos de um roteiro de Lisboa» in *op cit*, T.VI (1863), p.275. Muito mais tarde também Sant'Anna DIONÍSIO se lhe refere, in *Guia de Portugal*, 1ª ed., vol. 1, 1924, p. 448; sem mencionar a questão da autoria, este autor dá o edifício por concluído em 1857.

²⁷⁸ Cfr. nota 123. I parte.

²⁷⁹ Este facto é bem demonstrado na carta que remete ao arquitecto a 22 de Setembro de 1858, onde afirma expressamente ter enviado a sua primeira missiva ao cuidado de Tomás Maria Bessone por desconhecer a morada de Cinatti: «Meu caro Mágico, Escrevivos à quatro dias e remetivos a carta para casa do nosso amigo o Senhor Bessone, por ignorar a vossa morada. (...)» in ANTT, *Colecção Castilho*, Cx. 11, Mç.4, nº 8.

²⁸⁰ Carta de António Feliciano de Castilho para Cinatti, 19 de Setembro de 1858; ANTT, *Colecção Castilho*, Cx. 11, Mç.4, nº 8.

²⁸¹ O método de ensino para a leitura proposto por A. F. Castilho, criado com base no exemplo francês de Lemare, conheceu uma aplicação efémera e recheada de polémica. Acabou por ser completamente ultrapassado pela *Cartilha Maternal*, ou arte de leitura avançada por João de Deus em 1876; cfr. Luís Reis TORGAL, «“Instrução Pública” - o sentido e a força de um conceito Liberal» in *História de Portugal*, 5º vol., 1993, p. 619.

«homem votado não só ao belo mas também ao bom», que desenhasse e colorisse um projecto de escola campestre, «em harmonia com o objecto e o lugar», mas sem luxos, de modo a não intimidar os seus financiadores. O edificio deveria ser, no entanto, suficientemente agradável para que atraísse a atenção dos visitantes, bem como a dos mestres e alunos. No projecto, o architecto teria que envolver «com o alegre recinto destinado às lições a residência do mestre e um campito ajardinado para recreação», bem como reservar para o frontispício a colocação, à maneira de um «talismã», de um medalhão com o retrato da rainha D. Estefânia, o que constituiria «mais um argumento para cativar El-Rei»²⁸². O projecto que o duque de Saldanha apoiava e se encarregaria de mostrar ao rei, deveria ainda ser acompanhado por um orçamento estimativo²⁸³.

No architecto italiano se depositavam então todas as expectativas do poeta de ver o seu projecto de ensino aprovado por D. Pedro V²⁸⁴. Assim se quedava «esperançado e certo pois conheço tão bem o vosso coração amante como o vosso talento inexcedível de que me enviareis quanto antes o vosso risco (...). Obra de tal homem como vós, apresentada por tal homem e tão irresistível, como é o marechal, a um mancebo tão poderoso, tão cultivado, tão progressivo, e tão liberal como o Senhor Dom Pedro não é possível que seja desatendida.»²⁸⁵. Apenas quatro dias depois, uma nova carta de conteúdo idêntico renovava o pedido já feito, a qual pretendia também dar um tom de urgência à realização dos planos, uma vez que o momento de paz vivido na corte parecia ser o mais indicado para a sua apresentação²⁸⁶.

²⁸² Castilho chega mesmo a sugerir que D. Estefânia fosse representada «parcialmente gorda» a fim de sugerir a ideia da desejada descendência; in Idem.

²⁸³ Uma cópia da carta remetida a Cinatti foi enviada, no mesmo dia, por António Feliciano de Castilho para o duque de Saldanha, então instalado em Sintra. Na sua curta missiva Castilho escrevia: «(...) Inclusa remeto cópia do que acabo de escrever ao Cinatti. Pareceu-me que um risco desenhado, colorido, e assinado por ele, poderia ser um bom reforço às nossas razões e insistências (...); Carta para o duque de Saldanha, 19 de Setembro de 1858; ANTT, *Colecção Castilho*, Cx 11, Mç. 4, nº 3 (9).

²⁸⁴ Através da correspondência trocada entre A.F. Castilho e o duque de Saldanha pôde verificar-se que o rei aceitara estudar o *método português* criado pelo poeta em meados de Setembro, cfr. carta do duque de Saldanha, 13 de Setembro de 1858; ANTT, *Colecção Castilho*, Cx. 11, Mç. 5, nº 8 (2).

²⁸⁵ Carta de A.F. Castilho para Cinatti, 19 de Setembro 1858; ANTT, *Colecção Castilho*, Cx. 11, Mç. 4, nº 8.

²⁸⁶ A remissão de uma nova missiva foi sobretudo justificada pelo facto de a primeira carta ter sido enviada para casa de Tomás Maria Bessone, nas condições acima referidas. Esta situação foi dada ao conhecimento do duque de Saldanha em carta de 22 de Setembro de 1858, nos seguintes termos: «Item. escrevi novamente ao Cinatti dando-lhe toda a pressa no risco da sedutora escolinha Sintrense; espero que ele me não falte pois é homem (...) brioso, expedito, e que simpatiza como nós, com os sentimentos de humanidade. Apenas me vier à mão o seu plano, farei uma carta a sua Magestade oferecendo-lho, e enviarei tudo a Vossa Excelência (...). Se, a despeito de tudo, e mesmo do senso comum, o nosso método continuasse a baldar na corte os seus esforços, nem por isso eu desanimaria, visto restar-lhe Vossa Excelência, com quem eu conto tão ao certo, como com a Providência, que ainda quando se enubla sempre transparece.»; ANTT, *Colecção Castilho*, Cx.11, Mç. 4, nº 3 (11).

A resposta de Giuseppe Cinatti sobre a encomenda que António Feliciano de Castilho tão apelativamente lhe dirigia foi dada verbalmente alguns dias depois, com uma pequena demora justificada pela ausência do arquitecto em Évora, cidade onde havia já dado início à construção do novo palacete do abastado lavrador José Maria Ramalho, de que adiante nos ocuparemos. O arquitecto comprometeu-se então a executar o plano no prazo de uma semana²⁸⁷. Algo optimisticamente, porém. A 21 de Outubro o poeta voltava a escrever-lhe anunciando que «O Duque de Saldanha já anunciou a El-Rei, que brevemente lhe havia de apresentar, o desenho ou pintura que vós me prometeveis (...)», pedindo-lhe, por isso, «(...) acudi-me com ela quanto antes; sei que tendes sempre entre mãos infinitas ocupações urgentes; mas pela justa ideia que de vós tenho jurarei que nenhum outro negócio é para vós preferenciável ao da maior e melhor cultura do povo (...)»²⁸⁸.

Na assidua correspondência que, paralelamente, foi mantendo com o marechal Saldanha sobressai, por um lado a confiança no trabalho do arquitecto, por outro a inquietação pela demora na entrega dos planos²⁸⁹. Castilho teve que esperar até 22 de Outubro para que o projecto chegasse finalmente às suas mãos. O desenho executado por Cinatti, para a escola primária a edificar em Sintra, foi entusiasticamente recebido pelo poeta que logo escreveu ao duque de Saldanha anunciando: «Já tinha ontem escrito ao meu feiticeiro Cinatti, avivando-lhe a lembrança do meu pedido e da sua promessa, quando ao cerrar da noite veio ele próprio trazer-me o seu bonito apontamento, ou como dizem croquis, da escola Sintrã»²⁹⁰.

A construção projectada fora orçada pelo arquitecto em 2: 500\$000 reis, quantia que Castilho considerou não ser de molde a «a espantar por excessiva a um rei, mesmo de Portugal; e, pelo contrário se considera em que esta escola modelo compreende também a residência do mestre; e por outra parte se não perde de vista a riqueza de tal semente, pelo muitissimo que as circunstâncias a devem fazer multiplicar, achar-se-há que é tão em conta o projecto, que até no coração se lhe dá o nome de

²⁸⁷ «Cinatti recolheu-se antes de ontem de Évora, para onde eu não sabia que ele tivesse ido, e recebendo juntas as minhas duas cartas, em que eu lhe pedia e lhe instava pelo risco, veio ontem responder-me vocalmente que o ia fazer modesto mas lindo como eu lho recomendava e que para o meio da semana próxima mo traria ele próprio (...)»; carta de A.F. Castilho para o duque de Saldanha, 29 de Setembro de 1859; ANTT, *Colecção Castilho*, Cx.11, Mç.4, nº 3 (12).

²⁸⁸ Carta de A.F. Castilho a Guiseppe Cinatti, 21 de Outubro de 1858; ANTT, *Colecção Castilho*, Cx.11, Mç. 4, nº 8.

²⁸⁹ A 5 de Outubro o poeta escrevia: «Cinatti ainda não me trouxe o risco da sonhada escola de Sintra; como é homem de palavra, espero-o antes que a semana finalize (...)»; dois dias depois voltava a dirigir-se ao duque de Saldanha dizendo: «Cinatti até hora (...) nada me trouxe ainda; não importa, confio nele e confio muito (...)»; ANTT, *Colecção Castilho*, Cx. 11, Mç. 4, nº3, (16) e (17).

²⁹⁰ Carta de 22 de Outubro de 1858; ANTT, *Colecção Castilho*, Cx. 11, Mç. 4, nº3 (19).

gratuito.»²⁹¹. Considerando ainda a possibilidade de perder-se o prospecto, ou dele «morrer no paço», António Feliciano de Castilho fez o seu filho Júlio, futuro olisipógrafo, copiar plano original de Cinatti²⁹².

Apesar das providências tomadas pelo poeta não chegou até nós qualquer exemplar deste projecto que, como também nunca chegou a ser executado, é actualmente impossível de se conhecer. Não existem quaisquer vestígios desses desenhos na *Colecção Castilho*, ou em qualquer dos arquivos de fundo estatal e da Casa Real. A única notícia de uma escola primária edificada de raiz na vila de Sintra é já posterior, da segunda metade dos anos 60, e está relacionada com o legado deixado pelo conde de Ferreira para a construção de uma série de tais edifícios em zonas diferentes do país. Tratou-se então de executar um projecto muito menos ambicioso, que se distancia irremediavelmente do plano elaborado por Cinatti em 58, orçado, como se disse, em mais de dois contos de reis e pensado para albergar «um cento de crianças»²⁹³.

O projecto encomendado por Castilho, tendo em consideração as restantes obras realizadas pelo arquitecto italiano neste período, seria certamente um exemplar dos princípios construtivos inerentes à estética neoclacissista, mas em moldes próximos à austeridade do prospecto delineado para o Asilo do Campo Grande, apenas alguns anos antes. Este edifício foi, aliás, citado por António Feliciano de Castilho como um «paraíso artístico» que, na escola virtualmente pensada para Sintra, pelos extremos cuidados a ter com o seu orçamento, o poeta não aspirava igualar²⁹⁴. Esta referência, algo exagerada, ao Asilo da Infância Desvalida ganhou, contudo, uma dimensão vital no contexto do estudo da produção arquitectónica de Cinatti, porquanto nos permitiu atribuir ao arquitecto um edifício marginal ao seu campo mais habitual de acção, consignado no risco de palacetes para morada da grande burguesia de oitocentos²⁹⁵.

²⁹¹ In Idem.

²⁹² Isso mesmo escreve a Saldanha, afirmando: «Eu queria ir já hoje mostrar este desenho a Vossa Excelência, porém não o faço, porque julguei conveniente mandá-lo primeiro copiar para o meu arquivo, o que o meu Júlio neste momento está executando; a fim de que, se o original houver de morrer no paço, onde tanta coisa morre, fique ao menos o traslado»; In Idem.

²⁹³ Cfr. Carta de A.F. Castilho para Cinatti, 22 de Setembro de 1858; ANTT, *Colecção Castilho*, Cx. 11, Mç.4, nº 8. A obra financiada pelo legado do conde de Ferreira, Joaquim Ferreira dos Santos (1782-1866), não previa mais do que uma ocupação de 48 alunos, tal como não deveria exceder o gasto de 1:200\$000 reis; cfr. Arquivo Histórico de Sintra, *Livro das Actas da CMS nº 11 - 1867-1875*, pp. 4-5.

²⁹⁴ Ao dirigir o seu pedido a Giuseppe Cinatti, Castilho escreve: «O paraíso artístico edificado por vós para o asilo do Campo Grande, é talvez superior áquilo a que devemos prudentemente aspirar no caso actual.»; carta para Cinatti, 19 de Setembro de 1858; ANTT, *Colecção Castilho*, Cx. 11, Mç.4, nº8.

²⁹⁵ A notícia desta atribuição é ainda confirmada por José Silvestre RIBEIRO, que lhe acrescenta o nome de Rambois; in *História dos Estabelecimentos Científicos Literários e Artísticos de Portugal*, T. X, 1882, p.258.

A criação de Asilos para a Infância Desvalida foi uma das medidas mais inovadoras do regime liberal em matéria de assistência, uma vez que não se limitou a socorrer órfãos ou crianças abandonadas, mas estendeu a sua protecção a um núcleo mais abrangente de crianças desfavorecidas, mesmo com família, de modo a garantir também a sua instrução²⁹⁶. Tendo, depois de 1834, a monarquia constitucional assumido a assistência como uma tarefa estatal, a proliferação destes estabelecimentos, um pouco por todo o país, coube primacialmente à iniciativa de entidades oficiais. Não é esse, porém, o caso do Asilo fundado, em 1856, no Campo Grande de Lisboa.

Contribuindo para iluminar uma das faces mais curiosas da elite oitocentista, pela valorização social do campo da caridade e da filantropia, a instituição que encarregou Cinatti do risco das suas instalações é fruto da confluência da vontade de particulares. Organizados numa comissão presidida por um nobre de «velha estirpe», o conde de Galveias²⁹⁷, a fundação deste instituto de assistência foi promovida a fim de comemorar o início do reinado de D. Pedro V. Os seus intentos, expostos em carta dirigida ao Ministro do Reino, Rodrigo da Fonseca, a 6 de Junho de 1855, mereceram por parte do governo, natural louvor e a necessária autorização para se ver concretizada tão humanitária iniciativa²⁹⁸. O primeiro passo foi dado pela angariação de fundos, sendo o donativo mais significativo recebido, logo em 1855, por parte do «corpo do comércio» da cidade de Lisboa, que graças à «cooperação do Visconde de Santa Isabel²⁹⁹, e de Tomás Maria Bessone, chegou a 4:060\$000 reis (...)»³⁰⁰.

²⁹⁶ Relativamente a esta questão ver Maria Antónia LOPES, «Os pobres e a assistência pública» in *História de Portugal*, op cit, 1993, pp. 501-515.

²⁹⁷ D. António Francisco Lobo de Almeida Melo e Castro (1795-1871), 7º conde de Galveias, era o Oficial -mór da Casa Real.

²⁹⁸ A carta dirigida ao Ministro do Reino, com resposta datada de 20 de Junho, foi redigida nos seguintes termos: «São incontestáveis os benefícios que as Casas de Asilo prestam à moralidade, à civilização, ao bem estar imediato e futuro das crianças desvalidas, e ainda aos pobres jornaleiros pais dessas crianças. Mas este fruto, difícil ou impossível de se transportar, é necessário que se produza junto dos consumidores. Cada localidade carece de um destes Estabelecimentos. Estas considerações levaram os abaixo assinados a reunirem-se em Comissão, com o fim de estabelecerem uma Casa de Asilo da Infância no sítio do Campo Grande, ponto central do Arco do Cego, Campo Pequeno, Campo Grande, Lumiar, Charneca, Ameixoeira, Luz, Palma de baixo, Palma de cima e Rego. Serve-lhes de norma o sistema adoptado para as Casas de Asilo da Infância desvalida de Lisboa. Os Signatários, tendo a honra de comunicar a V. Ex^a que a Comissão se instalou hoje, o fazem, em cumprimento do seu dever, e para que V. Ex^a se sirva prestar à nova Casa de Asilo a protecção que é de esperar da ilustração e zelo de V. Ex^a, e do objecto para que a invocam»; ANTT, Ministério do Reino - Arquivo das Secretarias de Estado (ASE), Direcção Geral de Instrução Pública (DGPI), Mç. 3573, proc^o 294.

²⁹⁹ Joaquim Honorato Ferreira, Visconde de Santa Isabel, era vogal do Conselho Geral do Comércio, Agricultura e Manufaturas do Ministério das Obras Públicas Comércio e Indústria.

³⁰⁰ Esta subscrição foi promovida entre os negociantes nacionais e estrangeiros da praça de Lisboa, vindo somar a sua avultada quantia à que fora já obtida por uma primeira subscrição lançada no Rio de Janeiro com a qual a comissão realizara 600\$000 reis; cfr. José Silvestre RIBEIRO, op cit, T.X, 1882, p. 257.

À influência de Bessone, ainda que não fizesse parte da comissão instituidora, não deverá ter sido, portanto, alheia a escolha de Cinatti para a execução do projecto do «belo e apropriado edificio, com todos os caracteres de affectuoso e venerando monumento, erguido à memória do soberano (...)», cuja construção se iniciou a 10 de Maio de 1856³⁰¹. No entanto, o próprio presidente da comissão fundadora estaria certamente familiarizado com as obras produzidas pelo architecto para o duque de Palmela, D. Pedro, a cuja familia se ligara, pelo casamento do seu filho primogénito e herdeiro³⁰².

Só depois do começo das obras a comissão ousou dirigir-se ao rei, com o intuito de lhe confessar a sua expressa vontade de, por este modo, comemorar condignamente a inauguração do seu reinado e de lhe pedir que o Asilo pudesse ostentar o seu nome, ao que o monarca anuiu por alvará de 24 de Julho de 1856³⁰³. A obra em curso não se cinge, nesse sentido, a uma simples demonstração de nobres sentimentos caritativos (repare-se como a valiosa dotação do corpo do comércio não deixou de ser referida na carta dirigida ao rei). Ela assume um valor simbólico, pela homenagem que presta ao jovem monarca, cujo nome pretende honrar. Tratou-se de uma manifestação de fidelidade e apreço a D. Pedro V, associada à intenção comum de chamar a atenção do rei para o poder e a capacidade mobilizadora do núcleo dos seus financiadores³⁰⁴. Nesse sentido encontramos Cinatti, como sempre acontecerá, envolvido numa obra de prestígio e dignificação de uma classe que, também pela arquitectura, reforça o reconhecimento da sua ascensão. O prospecto do novo edificio do Campo Grande, aprovado num processo que parece ter decorrido à margem do controle da Câmara Municipal de Lisboa, reutilizava, evidentemente, uma linguagem neoclássica.

³⁰¹ In Idem; Note-se que o projecto para a transformação da fachada do palacete de Tomás Maria Bessone foi aprovado pela Repartição Técnica da Câmara de Lisboa a 3 de Abril de 1856.

³⁰² D. Francisco Xavier Lobo de Almeida de Melo e Castro, sucessor de seu pai em todos os cargos e títulos ligou-se por matrimónio, em 1845, a D. Catarina de Sousa e Holstein, filha dos primeiros duques de Palmela.

³⁰³ A referência ao alvará régio foi anotada na própria carta que a comissão para a fundação do Asilo dirigiu a D. Pedro V a 21 de Julho de 1856, cujo teor é o seguinte: «Senhor. Os abaixo assinados compõem uma Comissão que está encarregada de levar a efeito a fundação de um Asilo para a Infância desvalida do Campo Grande e seus arredores, em comemoração da inauguração do feliz reinado de Vossa Majestade. A Comissão conta com a indole benfazeja do povo português e com as simpatias que merece do público esta instituição, e já obteve mesmo, entre outros, um valioso donativo do corpo do comércio de Lisboa, por ocasião da feliz aclamação de Vossa Majestade. Mas nem os esforços da Comissão, nem aquelas boas disposições seriam bastantes para levar a cabo a criação e fundação do referido Asilo se Vossa Majestade Deixasse de lhe prestar o prestígio do seu Nome (...)»; ANTT, Ministério do Reino - ASE, DGPI, Mç.3577, pocº 408.

³⁰⁴ Como voltaria a suceder em 1862, ano em que para os festejos do casamento de D. Luís o corpo do Comércio de Lisboa financiou, como vimos, a armação de um arco de triunfo, riscado por Cinatti, orçado em 5 contos de reis.

O projecto delineado por Giuseppe Cinatti para o Asilo D. Pedro V pode ser conhecido através das plantas e alçados provenientes do espólio do Ministério do Reino³⁰⁵, permitindo-nos verificar que nunca chegou a cumprir-se na integra. O desenho organizado em cinco frentes separadas por cunhais de cantaria, simetricamente distribuídas, que fazia salientar um edificio central, maior e mais elevado, foi truncado no decorrer da obra, sem dúvida por motivos de ordem financeira. O corte de uma das alas laterais avançadas de remate do edificio (destinadas à instalação dos dormitórios ao nível do 1º andar), coroadas com frontão triangular, numa solução que jogava ritmicamente com o frontão idêntico sobreposto no corpo central do pavilhão principal, afectou o equilibrio da composição e minou a leitura estética do edificio. Essa situação é agravada pela perda da elevação das coberturas, capazes de conferir também uma dignidade, que a construção, tal como se encontra nos nossos dias, não detém.

Seja como for, a estrutura concebida pelo architecto foi concretizada no essencial, mantendo intacto o seu sentido horizontalizante, acentuado pela presença de «frisos» que assinalam os limites do pé direito de cada um dos três pisos, numa leitura pontuada verticalmente pela inserção de pilastras e cunhais de idêntica feição. A ala principal do conjunto apresenta, como no desenho, um corpo central rasgado à largura de três vãos, bem definido não só pelo remate em frontão, opção que jamais veremos concretizar-se nas construções levadas a cabo por Cinatti no domínio da arquitectura doméstica³⁰⁶, mas também pela introdução de duas pilastras de cantaria a toda a altura e de uma varanda saliente para onde abrem as sacadas do andar nobre correspondentes à sala das mestras³⁰⁷.

Ainda que de forma muito esquematizada e isenta de qualquer apontamento decorativo, a atenção concedida ao tratamento do corpo central deste edificio sugere a fórmula de composição que encontramos no palacete lisboeta dos Bessones e que veremos repetir-se, podemos afirmá-lo desde já, em todas as moradas construídas por Cinatti no perímetro urbano de Lisboa. A presença de um frontão triangular, conotável com o carácter monumental que se pretendia dar a esta obra comemorativa, não é, porém, suficiente para escamotear o vínculo a uma certa modéstia na execução do projecto, patente, por exemplo, na rudeza do talhe dos modilhões de suporte do balcão, bem como na total

³⁰⁵ Incorporadas no Arquivo Histórico do Ministério das Finanças, estes desenhos encontram-se actualmente no Arquivo Nacional da Torre do Tombo; Cx. 5276, IV/C/120 (4), (5) e (6). Tratam-se de cópias do projecto original realizadas a 27 de Março de 1866.

³⁰⁶ Refira-se contudo que este tipo de remate apareceu, como se viu, esboçado quer no prospecto da transformação do palacete de Tomás Maria Bessone, na rua do Ferragial de Cima, quer no planos para a *villa* campestre atrás analisada.

³⁰⁷ As suas diminutas proporções não permitem, porém, qualquer relação com os largos salões de recepção definidos no quadro da habitação privada «aristocrática».

ausência de cornijas no remate das janelas do andar nobre. Do mesmo modo, a utilização de janelas de sacada foi limitada ao corpo central, onde encontramos também rasgados os três pórticos principais de acesso à «casa de entrada» do edifício, nos quais o perfil recto da verga superior foi substituído por outro levemente arqueado.

A distribuição dos espaços interiores foi cuidadosamente adaptada às necessidades de utilização. Acrecendo à sua vocação de albergue de órfãos, a qualidade de local de instrução para alunos externos, este edifício exigiu uma criteriosa definição das suas divisões. Ao nível do piso térreo, a planta originalmente projectada desenhava um I, mas traçado na horizontal. Ai se definia um conjunto de instalações que, abertas para a fachada principal, incluíam, depois de passada a «casa de entrada», um «gabinete para as mestras», a que se seguia, prolongando-se para a direita, uma «sala de escrita» e uma «aula»³⁰⁸. Perpendicularmente adoçava-se o corpo da capela, a que correspondiam, na vertente oposta, instalações de serviço, ou seja, um «depósito» e uma «despensa», alongando-se para nascente um «pórtico»³⁰⁹ que dava acesso à cozinha, situada já no pequeno anexo que o arquitecto traçara a norte.

De acordo com o ordenamento funcional exigido, o «refeitório» e a «casa de jantar das mestras» completavam esta área do piso térreo, no qual foram ainda inseridas a «casa de banhos», o «lavatório» e as «latrinas», voltadas para as traseiras. Junto à entrada do edifício há que notar ainda um pequeno «escritório» e o «gabinete da Direcção». Os acessos aos pisos superiores eram, à maneira do que vemos acontecer regularmente nas habitações particulares, distribuídos por duas escadas de vocação distinta. A «escadaria principal», antecipada por um «vestíbulo», partilha uma feição de algum aparato, que advém exclusivamente da forma da sua implantação e não de qualquer superlativo decorativo. Mais escondida foi, naturalmente, a «escada de serviço».

A articulação do 1º andar, com a inserção de «dormitórios», bem como de mais uma sala de aulas, um refeitório, lavatórios e latrinas, permite-nos concluir que o programa cumprido pelo arquitecto traduz uma política de gestão do Asilo que consignava uma prática de distinção entre as alunas internas e os externos, que, de acordo com os estatutos da instituição aprovados a 9 de Novembro de

³⁰⁸ Note-se que são espaços directamente iluminados a nascente como a poente.

³⁰⁹ Como foi referido, esta ala do edifício não chegou a ser construída, prescindindo-se, por isso, também, de um segundo dormitório ao nível do 1º andar.

1860, só permitiam a frequência de elementos masculinos até à idade de 7 anos³¹⁰. Destaca-se ainda aqui a preponderância dada à «sala de costura», cuja actividade contribuía para o sustento das despesas deste estabelecimento de assistência³¹¹. O segundo andar, a que se sobrepunha ainda um sótão, tem as suas dimensões limitadas ao espaço do edificio central, uma vez que as alas laterais não excedem a altura do piso nobre. Só as «escadas de serviço» dão acesso a este andar, reservado às acomodações dos empregados do Asilo, sem dispensar uma «casa de recreação» voltada para a fachada principal. Aí encontramos também uma enorme «enfermaria», articulada com uma pequena divisão reservada aos «doentes contagiosos» e com um «gabinete de botica».

A fachada posterior é a que mais se afasta do risco original definido por Cinatti em 1856. O seu desenho bem equilibrado, com o remate das alas laterais em frontão, também aqui não chegou a concretizar-se. As avultadas somas que envolveram a construção, esgotaram rapidamente os recursos havidos, impedindo o cumprimento integral do desenho do architecto. Dessa dificuldade dava conta a própria comissão instituidora do Asilo do Campo Grande em requerimento dirigido ao rei a 14 de Outubro de 1856, isto é, cinco meses após o início das obras, onde se lhe pedia que interferisse junto do Inspector Geral dos Teatros a fim de se realizarem beneficios no Real Teatro de S. Carlos e no de D. Maria II a favor da conclusão deste estabelecimento³¹². Com o mesmo intuito, uma portaria do governo de 20 de Março de 1857 dava ordem a todos os governadores das Colónias para que prestassem o auxílio necessário para o acabamento do edificio, onde se despendeu um total calculado em 13:250\$000 reis³¹³.

Apesar de todas as dificuldades, as obras parecem ter sido executadas com enorme rapidez, estando o edificio principal do Asilo concluído em Setembro de 1857. A sua inauguração ocorreu a 18 de

³¹⁰ Cfr. José Silvestre RIBEIRO, *op cit*, T.X, 1882, p. 259.

³¹¹ Os serviços prestados pelo Asilo de D. Pedro V são anunciados no *Almanak* de Zacarias de Vilhena BARBOSA, no artigo dedicado a «Costureiras de roupa branca»: cfr. *op cit*, 1ª parte, 1865, p. 22.

³¹² Requerimento de 14 de Outubro de 1856: «Senhor. Diz a Comissão instituida para levar a efeito a construção de Edificio para a educação da Infância desvalida, no sitio do Campo Grande que tendo já feito avultadas despesas com este estabelecimento, carece ainda de valiosas somas para o seu acabamento. A missão que a Comissão desempenha é das mais laboriosas e difíceis, visto que tem que se dirigir sempre à caridade e à filantropia para obter os meios pecuniários necessários para aquele fim, e nestes tempos de provação, torna-se mais difficil obter socorros, visto que são diversas e variadas as applicações, porque as exigências se multiplicam. Vossa Majestade que por impulso do seu coração, Se Dignou exercer sobre aquele estabelecimento um civilizador protectorado, de certo que há-de permitir que a Comissão respeitosa peça que (...) se expressam ordens ao Inspector Geral dos Teatros a fim de se concederem um beneficio no Teatro de S. Carlos, e outro no de D. Maria II a favor daquele estabelecimento. (...)»; ANTT, Ministério do Reino - ASE, DGPI, Lvº 14, procº 581.

³¹³ Cfr. José Silvestre RIBEIRO, *op cit*, T. X, 1882, p.258.

Outubro, quando nele passaram a habitar as primeiras 20 crianças³¹⁴. Mas o complemento do projecto, com o acrescento das alas laterais, só veio a ocorrer em 1864. Fizeram-se então «obras de acrescento», com as quais se gastou a quantia de 15 contos de reis provenientes de donativos particulares, que não tiveram, mesmo assim, o fôlego suficiente para cumprir integralmente os planos primitivos.

O valor fundamental desta obra não se esgota na aplicação de um formalismo classicista academizado que, até pelo recurso ao remate em frontão triangular, pouco acrescenta ao panorama pobre da arquitectura lisboeta do seu tempo. O mesmo não se poderia afirmar se o projecto tivesse sido completado na integra. O jogo de volumetrias proposto pelo desenho original é dotado de um sentido dinâmico e monumental que, tal como foi construído, o edifício não deixa transparecer. Seja como for, nas construções contemporâneas delineadas para o visconde de Bessone, Cinatti demonstra melhor os seus recursos de arquitecto, dando aí, para utilizar uma expressão recorrente na época, um «exemplo civilizador», com o qual o edifício do Campo Grande, remetido à sua condição de obra de caridade, dificilmente poderia competir.

Não obstante, o imóvel que entusiasmou António Feliciano de Castilho, exemplar pelo cuidado tido com factores como o da iluminação natural e da ventilação³¹⁵, bem como pelo serviço de água canalizada nas zonas adequadas³¹⁶, assume uma grande importância no contexto da produção arquitectónica de Giuseppe Cinatti, porquanto resulta da aplicação de um programa rigoroso, que a equilibrada definição dos espaços interiores soube valorizar. Cada divisão foi colocada de acordo com as exigências da sua utilização, numa sequência funcional sem necessidade de condescender às «repressoras» normas de aparato, primaciais na distribuição da habitação burguesa.

³¹⁴ O numero cresceu depois até cerca de 100 crianças, metade das quais eram alunas internas. *Relatório e Contas do Conselho Director do Asilo de D. Pedro V para a Infância Desvalida no Campo Grande - 1872, 1873*, p.47.

³¹⁵ Note-se que ambas as frentes do edifício têm pequenos orifícios de ventilação no friso de separação que corre entre cada um dos andares.

³¹⁶ Cfr. *Relatório e Contas do Conselho Director do Asilo de D. Pedro V (...)*, op cit, 1873, p.47.

3.5. Obras em Teatros

Também no domínio do arranjo dos espaços teatrais Cinatti teve um papel de relevo ao longo destes anos 50. Nesse meio, burguês por excelência, o reconhecimento das suas habilitações de arquitecto foram sendo paulatinamente assumidas, até que, em 1855, Cinatti se veria encarregue de uma série de arranjos indispensáveis ao bom funcionamento da sala do D. Maria II, que incluíam a intervenção para melhoria das condições de acústica.

Espaço público com características de salão privado, em que cada camarote constituía uma espécie de prolongamento da habitação dos seus ocupantes, as salas de espectáculo eram um dos veículos preferenciais da sociabilidade oitocentista, com peso significativo nos estratos superiores da hierarquia social. O arranjo dos interiores dos teatros, pelo conforto que estavam preparados para oferecer e pela confirmação do seu *status*, seria, como em qualquer palacete, um factor primacial do reconhecimento público. A primeira intervenção de Cinatti no domínio dos espaços teatrais surge exactamente com esse sentido de «elevação» de um novo palco lisboeta, disponível a partir de 1849, e que era ainda produto do movimento de revitalização da cena portuguesa desencadeada pela obra de Garrett.

O pequeno Teatro de D. Fernando, que assim baptizado pretendia resgatar alguma da grandeza do monumental D. Maria II, resultou da adaptação do espaço da antiga igreja de Santa Justa. Muito afectado pelo Terramoto este templo jamais recuperara a sua dignidade. Abandonado depois da transferência da paróquia para o convento de S. Domingos, em 1834, chegou a servir, de acordo com o testemunho de Júlio de Castilho, de quartel às tropas do 7º batalhão da Guarda Nacional de Lisboa³¹⁷. Depois de, em 1848, a Câmara de Lisboa ter aprovado as condições para a compra do retábulo e mais cantaria da capela-mor, o então proprietário da igreja, Francisco Rodrigues Batalha, procedeu à sua transformação em teatro.

A obra não parece ter respeitado a regularidade das normas impostas pela edilidade desde 1836, que estipulava como condição necessária ao início de qualquer obra a aprovação prévia dos projectos. As notícias que nos chegam demonstram que o teatro foi inaugurado a 29 de Outubro de 1846³¹⁸, en-

³¹⁷ Cfr. Júlio de CASTILHO, *Lisboa Antiga: Bairros Orientais*, op cit, 2ª ed., vol. IV, 1936, p. 217.

³¹⁸ Cfr. «O Teatro de D. Fernando» in *Revista Popular*. - N. 37, vol. II (24 Nov. 1848).

quanto o desenho das alterações a realizar só deu entrada na Repartição Técnica no mês de Dezembro seguinte³¹⁹. Esta situação pode, em parte, relacionar-se com o facto de o essencial das transformações ter decorrido no interior da antiga igreja, sem consequências imediatas na fachada. A responsabilidade da direcção da obra foi atribuída ao «engenheiro francês» Arnould Bertin, coadjuvado, talvez, pelo arquitecto Pires da Fonte³²⁰, que voltaremos a encontrar como autor do projecto de remodelação do edifício da Academia de Belas Artes, onde era professor.

No Teatro faustosamente inaugurado com um lustre próprio para a iluminação a gás, onde «o tecto é pintado de azul-pérola e branco, com filetes de ouro, pendendo o lustre de um rico florão» e cujos camarotes eram «forrados de carmesim», o programa das decorações interiores ficou a cargo de Cinatti e Rambois. Neste trabalho empregaram alguns dos colaboradores da obra do paço das Necessidades, como o estucador italiano Ernesto Rosconi (ou Rusconi) e o entalhador Inácio Caetano. Do teor das ornamentações executadas nada se conhece. A carreira do Teatro de D. Fernando foi brilhante mas muito curta, tendo a sala desaparecido em 1860, convertida, primeiro em armazém e depois demolida. Sobre os alicerces da profanada igreja de Santa Justa existe hoje, e desde 1864, um prédio de habitação.

Também pela encenação os dois artistas italianos se ligaram às produções do novo teatro. Abertas, pela primeira vez as suas portas ao público a 29 de Outubro de 1849, dia do aniversário natalício de D. Fernando II, foi a exploração da sala entregue ao empresário francês Emílio Doux, que havia já passado pela gestão das salas do Condes e do Salitre. Cinatti e Rambois foram assiduamente chamados a pintar os cenários das suas peças, tendo merecido especial destaque os panos realizados para a estreia de *Frei Luís de Sousa* de Garrett, a 4 de Abril de 1850³²¹.

Carácter semelhante teve a obra dirigida por Cinatti no Teatro Dramático do Ginásio. A sua história remonta à existência de uma barraca de circo que, em 1845, tomou o nome de Novo Ginásio Lisboense principiando a dar algumas representações. O seu proprietário, João José da Mota, era tam-

³¹⁹ Alçados nº 159 e 159A: Francisco Rodrigues Batalha, R. dos Fanqueiros - Teatro de D. Fernando, onde foi a Igreja e Freguesia de Stª Justa (Dez. 1849); ACML (Arco do Cego), *Livro de prospectos nº1*, p. 45.

³²⁰ O artigo publicado na *Revista Popular* de Novembro de 1849 regista apenas o nome de Arnould Bertin que lhe merece «muito elogio» pelas dificuldades a que soube obstar em consequência da estreiteza da forma original da sala; Júlio de CASTILHO acrescenta mais tarde o nome de Pires da Fonte: «Também parece ter trabalhado nessa adaptação arquitectónica o arquitecto e excelente homem João Pires da Fonte»; in *Lisboa Antiga: Bairros Orientais*, op cit, 2ª ed., vol. IV, 1936, p.228.

³²¹ Também no Teatro do Salitre haviam prestado colaboração à empresa de Emílio Doux; cfr. Gustavo de Matos SEQUEIRA, *Depois do Teramoto: subsídio para a História dos Bairros Orientais*, vol. II, 1917, p. 402.

bém dono de uma oficina tipográfica estabelecida no Rossio, responsável pela impressão dos cartazes para os teatros de S. Carlos, Salitre e Condes³²². Ligado, ao meio teatral, o tipógrafo ambicionou melhor futuro para o seu modesto barracão e, associando-se a um fiscal de S. Carlos, Manuel Machado, transformaram-se em «empresários», investindo as suas poupanças na transformação da sala do Ginásio. O teatro que abriu ao público a partir de Maio de 1846 era bastante modesto³²³. Conheceu algumas dificuldades nos primeiros anos da sua gestão, envolvendo outros empresários estabelecidos em Lisboa como Vicente Corradini e Emílio Doux. Especializando-se no género de ópera cómica, o Ginásio acabou, contudo, por ter um enorme sucesso.

Em 1852 tomou-se a decisão de melhorar a sala. A execução do projecto foi entregue a Giuseppe Cinatti³²⁴. Nada se conhece da remodelação então efectuada mas não se deve considerar que tenha sido muito profunda. Inaugurada a 18 de Novembro, a sala renovada apenas durou até 1868. Mantendo um compromisso dúbio entre a sua raiz popular e o seu novo aspecto mais rebuscado, o teatro não repetiu o êxito de épocas anteriores. Optando-se definitivamente por converter a esta sala a elite burguesa, novas obras de remodelação e, agora sim, de alargamento, foram financiadas por uma «sociedade de capitalistas»³²⁵. Inaugurado a 29 de Outubro de 1868, a sala voltou a ser renovada depois do incêndio que a consumiu em Novembro de 1821.

Excepcional importância tiveram, pelo contrário, as obras entregues à responsabilidade de Cinatti pela nova administração nomeada em 1855 para o Teatro de D. Maria II. Nas obras de raiz realizadas a partir de 1842, ano em tivera início a remodelação dos interiores do palácio Palmela do Calhariz, Cinatti apenas foi requisitado para pintar, com Rambois, o pano de boca da grandiosa sala riscada por Lodi. Todo o programa decorativo foi então entregue a dois mestres da Academia de Belas

³²² Cfr. Pinto de CARVALHO (TINOP), *op cit*, 2ª ed., vol. I, 1991, p. 175. Nesta oficina trabalhava como aprendiz o futuro actor Taborda, que se estreará no Teatro Ginásio, cabendo-lhe grande responsabilidade no seu êxito.

³²³ «Construiu-se o teatro (...) e escusado será dizer, que ficou uma perfeita gaiola, de tal ordem, que nem a autoridade permitia a sua abertura, tornando-se então necessários os bons ofícios do conselheiro Silva Canelas, sem cuja intervenção talvez se baldassem os esforços empregados. O Mota requereu, em 20 de Março de 1846, para dar espectáculo de declamação no novo teatro, e para lhe mudar a denominação de *Ginásio Lisbonense* para *Teatro do Ginásio*. O alvará de 8 de Maio de 1846, referendado pelo conde de Tomar, concedeu-lhe a licença pelo tempo de seis meses» in *Idem*, pp. 175-176.

³²⁴ A motivação para tais obras parece encontrar-se no desejo manifesto da Rainha de ir ver o actor Taborda no Ginásio, o que não podia satisfazer por serem tão pequenas e tão incómodas as suas instalações. Conhecedor deste facto, o proprietário então já só Manuel Machado) tomou a decisão de realizar os melhoramentos necessários, para o que contou com vantagens no crédito com o auxílio da própria casa real; cfr. Norberto de ARAÚJO, *Peregrinações em Lisboa*, 2º vol., IVº VI, 1949, pp. 67-68.

³²⁵ In *Idem*. Ver também ACML (Arco do Cego): alçado nº 1455: Sociedade do Teatro Dramático do Ginásio. Rua da Trindade nº 39-41. Acrescentamento no prédio (prospecto e planta), 16 de Julho de 1867.

Artes, o escultor Francisco de Assis Rodrigues e o pintor António Manuel da Fonseca, aos quais coube a responsabilidade de uma série de alterações impostas ao desenho de Fortunato Lodi, discutidas até Maio de 1844, data da aprovação dos planos de decoração definitivos pela Rainha³²⁶. Tinha já arrancado também a obra das Necessidades e, embora os dois artistas italianos permanecessem prudentemente afastados de responsabilidades no novo teatro do Rossio, de modo, talvez, a evitar novos ataques xenófobos contra a obra, é natural que houvesse alguma concomitância entre as duas obras. No D. Maria trabalhou também o estucador Ernesto Rosconi³²⁷.

Apesar do empenho e das alterações impostas por Assis Rodrigues e mestre Fonseca, a sala do «agrião» tinha problemas. Em 1854, o então Comissário interino do Governo no Teatro, Sebastião José Ribeiro de Sá, dava conhecimento ao Ministério do Reino de que era necessário «prover aos reparos necessários no tecto do Teatro, que se acha deteriorado em consequência da chuva»³²⁸. O mérito da realização das obras veio a caber, porém, a Pedro de Meneses Brito do Rio que assumiu o comissariado a partir de 18 de Abril de 1855³²⁹. A 23 de Junho dava parte ao Ministério do Reino que iriam ter início «as correcções indispensáveis no edificio do Teatro» pedindo-lhe, simultaneamente, a necessária autorização para encerrar a sala a partir do dia 27 de Junho e para compensar os actores com a quantia de 150\$000 reis pela perda dos seus benefícios³³⁰.

As obras dirigidas por Cinatti e «vigiadas» pela Intendência das Obras Públicas do Distrito de Lisboa, vinham dar continuidade a uma série de pequenos melhoramentos executados ainda durante a direcção do Teatro por Ribeiro de Sá³³¹, mas tomando proporções bastante mais abrangentes. À luz das severas críticas que haviam surgido na imprensa após a inauguração da sala, o architecto foi encarregue de suprimir a quarta ordem de camarotes existente, a qual, pela sua excessiva elevação contribuía para dar uma sensação de afunilamento do espaço, bem como de corrigir o aspecto da galeria baixa que chegou a ser qualificada de «bancada de praça de touros» e de onde, alguns dos lugares não tinham qualquer visibilidade para o palco³³². O projecto elaborado por Cinatti e aprova-

³²⁶ Cfr. Gustavo de Matos SEQUEIRA, *op cit*, vol. 1, 1955, pp. 94-95.

³²⁷ Cfr. Idem, p. 95.

³²⁸ Ofício de 16 de Novembro de 1854; ANTT, Ministério do Reino - ASE, DGIP, Lvº12, procº 552.

³²⁹ Decreto de 18 de Abril de 1855; ANTT, Ministério do Reino - ASE, DGIP, Lvº13, procº191.

³³⁰ Ofício de Pedro Brito do Rio, 23 de Junho de 1855; ANTT, Ministério do Reino - ASE, DGIP, Lvº13, procº298, doc.2. As propostas foram aprovadas por portaria do dia 26 seguinte.

³³¹ Destaca-se a abertura de uma porta para serviço do palco e dos artistas para o largo de S. Domingos; até então todo o serviço do Teatro era feito pelo lado do largo do Regedor; cfr. Gustavo de Matos SEQUEIRA, *op cit*, vol. 1, 1955.

³³² Cfr. Idem, p. 190.

do pelo Ministério compreendia ainda, para além das obras que visaram tornar a sala «mais própria e mais elegante», a delicada tarefa de melhorar a acústica do recinto.

Da remodelação operada no Verão de 1855 resultou, fundamentalmente, o abaixamento do tecto da sala, em consequência do desaparecimento da ordem superior de camarotes, e a elevação do nível da plateia. A fim de obstar às deficiências acústicas, a profundidade dos camarotes foi reduzida, acrescentando-se-lhes, em compensação, pequenas antecâmaras. Gustavo de Matos Sequeira atribui ainda à direcção de Cinatti a obra de alteração do palco que «avançou até aos segundos camarotes próximos do proscénio, deixando os primeiros sobre a cena»³³³

A urgência na abertura do teatro impediu que se acudisse com a seriedade necessária às infiltrações da chuva. A sala abriu com grande pompa, como previsto, no aniversário natalício de D. Pedro V. Encarregue de minorar alguns inconvenientes do edificio polémico riscado por Fortunato Lodi, este trabalho de Cinatti merece destaque pela qualidade essencialmente técnica do projecto desenvolvido. Embora naturalmente distinta do núcleo da habitação privada, esta obra contribui para consolidar a imagem da competência do arquitecto italiano e do nível superior da sua preparação, bem como do fortalecimento do prestígio do seu nome. Nesse sentido mereceu a nossa atenção.

³³³ Cfr. Idem.

3.6. Palacete Iglésias

Com a fachada principal alinhada no seguimento do edifício da Academia Nacional de Belas Artes, tornejando a sul para a antiga rua do Ferragial de Cima, exactamente na frente da habitação de Tomás Maria Bessone, ergue-se o gigantesco palacete construído para morada da família Iglésias ou, na versão traduzida do nome, Igreja. José Iglésias e o seu primo Manuel Iglésias eram naturais da província de Pontevedra, Bispado de Tui (Espanha). A sua vinda para Portugal deveu-se, seguramente, aos negócios comerciais fundados na capital portuguesa por seu tio João Igreja, com o qual vieram viver em data anterior a 1851. Este negociante da praça de Lisboa, solteiro e sem descendentes directos, morador na rua da Conceição nº 82, elegeu os seus sobrinhos dilectos como «únicos e universais herdeiros, em partes iguais, de todos os meus bens, direitos e Acções presentes e futuras», como consta do texto do seu testamento, redigido e assinado em Lisboa, no dia 13 de Maio de 1851³³⁴.

A fortuna deixada por João Iglésias à data da sua morte em Outubro de 1857, deve ter sido considerável, já que ambos os herdeiros realizaram no dia 28 de Maio do ano seguinte contratos de acordo pré-nupcial, onde ficou estabelecida a dotação de uma soma a atribuir às suas futuras mulheres que, pelo menos no caso de José Iglésias, ascendia a 50 contos de reis³³⁵. Os bens recebidos incluíam já a vasta propriedade situada no limite sudeste da antiga cerca do extinto convento de S. Francisco da Cidade, arrematada à Fazenda Pública por João Iglésias. Tal como no caso de Tomás Maria Bessone a decisão de construir um novo edifício para habitação familiar deu-se num momento de conquista de autonomia na gestão dos negócios familiares, assinalado também pela inauguração da companhia comercial *Iglesias Sobrinos*³³⁶. Apenas três anos passados sobre o início da transformação do palacete Bessone, a colina de S. Francisco seria palco de implantação de uma nova morada da elite burguesa do liberalismo. Desta vez, porém, tratou-se de uma construção de raiz.

³³⁴ *Registo do Testamento com que faleceu João Igreja*; ANTT, AHMF - Testamentos, Lvº 7 - 2º Bairro de Lisboa, 1857, XV-S-57, pp. 108v-110.

³³⁵ *Registo do Testamento cerrado com que faleceu José Iglésias no dia três de Fevereiro de 1901*; ANTT, AHMF - Testamentos, Lvº 146 - 2º Bairro de Lisboa, 1901, XV-T-154, pp.24-28v.

³³⁶ Cfr. BARBOSA, Zacarias de Vilhena, *op cit*, 2ª parte, 1865, p.352.

O projecto dessa obra, aprovado pelo engenheiro chefe da repartição técnica da Câmara Municipal de Lisboa a 3 de Março de 1859³³⁷, parece ter tido execução imediata. Em Setembro de 1862, seria igualmente deferido risco do *Prospecto que pretende ampliar José Igreja, no fundo dos terraços do seu prédio que faz frente para a rua nova dos Mártires*³³⁸. No entanto, o processo que se desenrolou até à concretização desse «edifício nobre e aparatoso» que veio ocupar o lugar das ruínas da incompleta igreja conventual, de forma a consolidar o prestígio social auferido pelos Iglésias, não foi pacífico. De acordo com o testemunho dado num requerimento dirigido pelos dois primos ao próprio rei, a de 9 de Fevereiro de 1857³³⁹, a construção deste imóvel fora originalmente pensada de modo a aproveitar os alicerces em que assentava a «majestosa fachada» da igreja, a qual «pela sua magnificência e forma externa» deveria ser reintegrada no novo edifício. Os negociantes espanhóis viram porém os seus planos gorados quando, em Abril de 1856, a Câmara Municipal de Lisboa, com vista ao maior embelezamento dessa área da cidade, decidiu propor a abertura de uma praça no largo fronteiro ao edifício ocupado pela Academia de Belas Artes e pela Biblioteca Pública, para onde desde logo se previa a colocação de uma estátua de Minerva, patrona das Artes e Letras, importada de Itália³⁴⁰.

O alinhamento exigido para a definição regular desta nova praça determinou a perda de uma boa fatia de terreno por parte dos Iglésias³⁴¹, bem como a impossibilidade de aproveitar «os valiosíssimos alicerces» e a fachada do templo de S. Francisco, já que a reordenação urbanística do local impedia que se avançasse a construção do prédio para além da linha geral recém definida para o edifício do

³³⁷ A responsabilidade desta repartição estava entregue, desde 4 de Dezembro de 1852, ao engenheiro e arquitecto Pierre-Joseph Pézerat; ACML (Arco do Cego), alçado nº 694: *Prospecto da casa que pretende edificar José Igreja no lado Poente da rua de S. Francisco, fazendo cunhal e frente para o lado Norte da rua do Ferragial de Cima*.

³³⁸ Idem, alçado nº 961; projecto aprovado a 18 de Setembro de 1862.

³³⁹ ANTT, Ministério do Reino (ASE), DGPI, 1858, Mç 3584, procº 327.

³⁴⁰ Este projecto, deferido pelo Ministro das Obras Públicas a 26 de Abril de 1856, por ser «conveniente ao embelezamento daquele local», fora-lhe apresentado pelo Governador Civil de Lisboa nos seguintes termos: «(...) Tenho a honra de levar à presença de V. Exª a inclusa planta, que me foi entregue por Joaquim Pereira da Costa (...) actual vice-presidente da Câmara Municipal de Lisboa: contém a mesma planta o desenho, ou ideia aproximada de praça, que se trata de fazer no terreno sito na rua de S. Francisco da Cidade, fronteiro à casa onde habita o referido Joaquim Pereira da Costa, que também oferece desde já para colocar, à sua custa, e no centro da mesma praça uma estátua de Minerva, executada em mármore de Carrara, a qual espera brevemente de Itália. No caso pois de que este plano obtenha a aprovação de V. Exª, rogo a V. Exª se digne devolver-me a referida planta (...), a fim de que a Câmara Municipal possa por sua parte mandar proceder quanto antes a empedrar o terreno respectivo (...); ANTT, Ministério do Reino (ASE), DGPI, 1858, Mç 3584, procº 327. A evocação de Minerva constitui à data motivo de inspiração para a futura denominação da praça. Minerva seria, contudo, destronada pelo busto do benemérito visconde de Valmor, monumento erigido em 1904 e executado pelo mestre arquitecto José Luís Monteiro e pelo escultor Teixeira Lopes.

³⁴¹ O alinhamento do edifício idealizado foi obrigado a recuar «27 palmos e meio do lado Norte, e 18 da parte Sul, fazendo ao todo a importante soma de 5:302 palmos superficiais da frente principal»; Requerimento de 9 de Fev. de 1857; in ANTT, Ministério do Reino (ASE), DGPI, 1858, Mç 3584, procº 327.

extinto convento³⁴². Esta situação legitimou o requerimento, apresentado pelos Iglésias junto de D. Pedro V, relativo a uma compensação para tão grave prejuízo. A reparação pedida para remediar esta perda não passava, contudo, pelo desejo de ver cumpridos os direitos de expropriação previstos na Carta Constitucional. Afirmando-se solidários com a determinação camarária de embelezamento do largo de S. Francisco, os Iglésias declaram prescindir da «justa e indispensável indemnização» que lhes era devida³⁴³. A compensação desejada passava antes por obter a permissão régia para «poderem aformosear o seu edificio daquele lado da Academia abrindo janelas para um terreno, que ali há pertencente à Fazenda Nacional, e que fica entre o edificio dos Suplicantes e a Academia»³⁴⁴.

Este pedido, aparentemente inocente, já que «os Suplicantes não pretendem a aquisição para si deste terreno, nem querem sobre ele aumentar o seu edificio»³⁴⁵, veio na realidade provocar uma verdadeira tempestade no seio dos corpos dirigentes da Academia de Belas Artes, porquanto vinha pôr em causa a exequibilidade dos planos de transformação das instalações que esta instituição tão justa e merecidamente desejava, já elaborados e retidos para apreciação no Ministério das Obras Públicas desde o dia 4 de Julho de 1853³⁴⁶. Esse projecto, visando dar uma maior amplitude às instalações de ambas as instituições, previa a alargamento do edificio da Academia de modo a que a parede terminal ficasse encostada ao muro lateral da antiga igreja. A sua concretização, se respeitasse na íntegra o traçado neoclássico de João Pires da Fonte, implicaria não só a conversão da faixa de terreno devoluto contígua à propriedade dos Iglésias em zona construída, mas também a expropriação suplementar de mais um troço dessa propriedade, com destino à edificação de uma oficina de escultura.

³⁴² A fábrica conventual estava ocupada desde 1836 pela Academia Nacional de Belas Artes, que se viu obrigada a dividir estas inadequadas instalações com a Biblioteca Pública. A zona mais a nascente do edificio encontrava-se então bastante arruinada e pejada de barracões, um dos quais servira provisoriamente de igreja ao convento. A demolição destes pardieiros, que dificultavam o acesso e a entrada de luz às restantes instalações, foi desde muito cedo planeada, embora só se tenha concretizado em 1852. A libertação da fachada da antiga mole conventual veio, deste modo, determinar o recuo do alinhamento do imóvel, alargando-se consequentemente o espaço da rua de S. Francisco em moldes que tornariam possível, quatro anos mais tarde, pensar o traçado de uma praça regular; sobre os projectos de adaptação do edificio da Academia e Biblioteca Pública ver o estudo do arquitecto Luís Cristino da SILVA, *A Sede da Academia Nacional de Belas-Artes - Estudos e subsídios diversos*, 1973.

³⁴³ O valor desta indemnização pecuniária, de acordo com os cálculos do Intendente das Obras Públicas do Distrito de Lisboa, deveria ultrapassar a soma de 800\$000 reis; cfr. Offício de 6 de Junho de 1857; in ANTT, Ministério do Reino (ASE), DGPI, 1858, Mç 3584, procº 327.

³⁴⁴ In Idem.

³⁴⁵ A que se acrescentava «a reconhecida vantagem, que há no isolamento de prédios desta ordem, mormente sendo estabelecimentos públicos, não só pelo mais pronunciado ar de nobreza, que isso lhes dá, mas também por se tornar assim menos prováveis os incêndios (...)» in Idem.

³⁴⁶ Cfr. Offício dirigido ao Director Geral das Obras Públicas pelo Intendente Geral de Obras Públicas do Distrito de Lisboa, Tenente Coronel José Bento Fava, em 6 de Junho de 1857; in Idem. Este projecto datado de 1852, era da autoria de João Pires da Fonte. Discípulo de A. F. Rosa, arquitecto da Ajuda, Pires da Fonte foi o primeiro professor de Architectura Civil da Academia; cfr. J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., vol.1, 1991, p.318. Sobre a história dos projectos de reconstrução da Academia ver também Luís Cristino da SILVA, *op cit*, 1973.

Foi por esta razão que a vistoria realizada sob a direcção do Tenente-Coronel José Bento Fava, Intendente das Obras Públicas do Distrito de Lisboa, visando o acordo das partes em conflito, não obteve o efeito desejado. Tanto o Bibliotecário-Mor, quanto a Direcção da Academia, à época entregue ao escultor Francisco de Assis Rodrigues, insistiram «em que se o Governo não quer fazer a expropriação da faixa do dito terreno lateral (...), ao menos não sejam os estabelecimentos privados do espaço que já lhes pertence, e o qual deverá ser ocupado com a edificação das suas acomodações suplementares»³⁴⁷.

Com efeito, a desejada aquisição de um troço da propriedade dos irmãos Iglésias, em nome da completa execução do risco submetido pela Academia à aprovação do Ministro das Obras Públicas, certamente pelos acrescidos gastos que envolvia, não obteve deferimento por parte deste órgão do Governo. Esta questão poderá explicar a demora na apreciação do plano de João Pires da Fonte para o edifício da Academia de Belas Artes, que acabou, por nunca ser executado³⁴⁸. Através do ofício redigido pelo Intendente das Obras Públicas é-nos dado conhecimento da ordem expedida pelo respectivo Ministério para que fosse elaborado «um outro projecto, diferente do primitivo, prescindindo da expropriação da mencionada faixa de terreno lateral à Igreja cujo valor havia sido calculado em 770\$000 reis, tratando-se de utilizar unicamente uma parte do pátio da Academia para a edificação suplementar destinada para Galeria de pinturas da Academia e sala de leitura na Biblioteca, sem se tratar do laboratório de escultura, o qual já não podia ser estabelecido onde se projectava, em consequência de se ter prescindido da expropriação»³⁴⁹.

Fazendo cumprir a ordem recebida, o Intendente das Obras Públicas do Distrito de Lisboa mandou, por sua vez, que fosse elaborado um novo plano para o edifício partilhado pela Academia e pela Biblioteca, o qual deveria igualmente atender ao requerimento formulado pelos Iglésias, isto é, «deixando um saguão de 26 palmos entre o terreno deles e o da Academia». A sua execução foi en-

³⁴⁷ Ofício dirigido ao Director Geral de Obras Públicas pelo Intendente Fava, 6 Jun. 1857, in ANTT, Ministério do Reino (ASE), DGPI, 1858, Mç 3584, procº 327; as instalações suplementares referidas compreendiam a construção de uma sala de leitura para a Biblioteca e a instalação de uma galeria de pintura. Relativamente à faixa de terreno mencionada no requerimento assinado pelos Iglésias, com data de 9 de Fevereiro de 1857, atrás citado, como propriedade do Ministério da Fazenda, e que estes desejavam se mantivesse desocupada, constata-se, com base na exposição do engenheiro de Obras Públicas José Bento Fava, que esta era efectivamente pertença da Academia, que por isso, legitimamente, a pretendia utilizar.

³⁴⁸ As dificuldades que obstaram à realização deste projecto, devem explicar o aparecimento de um novo plano de Pires da Fonte para o edifício da Academia de Belas Artes em 1856; cfr. Luís Cristino da SILVA, *op cit*, 1973. Contudo, este novo desenho nunca é referido no vasto processo que na Torre do Tombo se guarda sobre esta questão.

³⁴⁹ ANTT, Ministério do Reino (ASE), DGPI, 1858, Mç 3584, procº 327.

tregue ao arquitecto Feliciano de Sousa Correia³⁵⁰, o qual, neste contexto, acabou por apresentar dois desenhos com soluções distintas para dar forma à pretensão dos recentes proprietários da igreja de S. Francisco³⁵¹. Pelo menos um destes desenhos foi levado à consideração dos interessados, mas como seria de esperar não mereceu acolhimento favorável nem por parte da Direcção da Academia, nem por parte do Bibliotecário-Mor³⁵².

Um outro dado a acrescentar a este processo, ainda que sem consequências, reside na exposição apresentada ao rei pela Câmara Municipal de Lisboa, logo em Fevereiro de 1857, na qual, de acordo com o persistente espírito de investir «por todos os meios ao seu alcance no aformoseamento da capital», que já ditara a abertura de uma praça regular na rua de S. Francisco, se defendia a conveniência de rasgar uma rua entre o edificio da Academia e aquele que se planeava construir no chão da igreja do extinto convento³⁵³. Considerou a gestão municipal que neste local, onde os Iglésias pretendiam «fazer construir um sumptuoso prédio», e que, assim, se converteria «pela grandeza dos seus edificios» numa das mais belas zonas da cidade, se justificava a abertura de uma nova via entre a futura *Praça de Minerva* e a rua Nova dos Mártires³⁵⁴, «não só para facilitar a passagem pública, mas para dividir as duas construções como muito convém»³⁵⁵. Os termos desta proposta, em comunhão evidente com as pretensões dos Iglésias, aparecem justificados com as mesmas razões apresentadas por esses proprietários no requerimento que, dez dias antes, haviam submetido ao despacho régio³⁵⁶. Deste modo, para além de serem contabilizados os benefícios provenientes do isolamento das fachadas laterais, por exemplo, em termos de melhor iluminação dos interiores, era também refe-

³⁵⁰ Arquitecto do quadro da Intendência de Obras Públicas do Distrito de Lisboa.

³⁵¹ «Os desenhos marcados com o nº 1 preenchem este fim, crescendo a parte do edificio do Estado até tocar no prédio dos Igrejas; isto porém só exteriormente para simetria da fachada deixando a céu aberto o interior destinado para saguão (...). Os desenhos marcados com o nº 2 apresentam um diferente projecto, mais conforme ao pedido dos Igrejas, compreendendo o mesmo saguão, porém com separação exterior dos prédios por meio de um portal, mais ou menos elegante, que dê serventia para o saguão que deve ficar destinado exclusivamente para serventia da Academia, portal este que os Igrejas se prestam a mandar fazer à sua custa (...); Ofício dirigido ao Director Geral das Obras Públicas pelo Intendente Geral de Obras Públicas do Distrito de Lisboa a 6 Jun. 1857, in ANTT, Ministério do Reino (ASE), DGPI, 1858, Mç 3584, procº 327. Estes desenhos conservam-se arquivados na Academia Nacional de Belas Artes, com os números de registo 929 e 937; cfr. José-Augusto FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., vol.1, 1991, p. 318.

³⁵² O projecto de Feliciano de Sousa Correia mereceu do Director da Academia de Belas Artes o seguinte comentário: «Quando lhe lancei os olhos, pareceu-me vêr antes a frontaria de uma casa ordinária, imprópria, e sem nexo arquitectónico, do que a fachada de uma Academia de Belas Artes, para se erigir na cidade capital de um reino. - É verdade que o desenhador calculou no alto da frontaria três, ou mais estátuas; mas a que vem esta riqueza de escultura sobre a frente de uma casa ordinária, e quase lisa?»; Parecer remetido ao Ministro do Reino a 18 de Junho de 1858; ANTT, Ministério do Reino (ASE), DGIP, 1858, Mç 3584, procº 327.

³⁵³ Cfr. Ofício endereçado pela Câmara Municipal a D. Pedro V a 19 de Fevereiro de 1857; in *Idem*.

³⁵⁴ Actual rua Serpa Pinto.

³⁵⁵ ANTT, Ministério do Reino (ASE), DGIP, 1858, Mç 3584, procº 327.

³⁵⁶ Cfr. *supra* notas 343 e 344.

rida a maior facilidade com que se lhes poderia socorrer em caso de incêndio. Esta iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa, sem utilidade significativa para os lisboetas por via da proximidade da rua do Ferragial de Cima, mereceu, por isso, um parecer desfavorável do Intendente de Obras Públicas do Distrito de Lisboa³⁵⁷.

Este processo arrastar-se-ia ainda por algum tempo, sem que jamais as autoridades competentes definissem uma solução. Os Iglésias deveriam estar, todavia, algo impacientes pelo começo da construção da sua futura morada. Como, contrariamente à Academia de Belas Artes, a sua obra não dependia do minguado erário público, deram início, em Fevereiro de 1858, à demolição da extinta igreja de S. Francisco. A remoção das ruínas deste templo, destruído em 1755, cuja reconstrução chegou a ser mesmo iniciada, causaram algum transtorno ao dirigente da Academia³⁵⁸, ainda que da sua fachada se houvesse já retirado o conjunto monumental de seis colunas jónicas, com vista à sua reintegração no peristilo do Teatro de D. Maria II³⁵⁹. A demolição dos escombros alarmou o empenhado Director da Academia de Belas Artes, Francisco de Assis Rodrigues, que então dirigiu ao Director Geral das Obras Públicas, visconde da Luz, uma representação onde ponderava a necessidade de demarcarem correcta e definitivamente os limites do terreno pertencente aos Iglésias, e assim garantir a protecção dos interesses da Academia³⁶⁰. Esse procedimento seria em breve determinado pelo então Ministro dos Negócios do Reino, marquês de Loulé, em ofício dirigido ao Ministro das Obras Públicas a 12 de Maio de 1858³⁶¹.

Obstando a que de futuro se levantassem dúvidas a respeito dos limites a estabelecer, o futuro duque de Loulé, deliberou que se formasse uma comissão de três arquitectos, representando um a Intendência de Obras Públicas e os restantes as partes interessadas na definição dos limites dos terrenos. Estes técnicos deveriam igualmente verificar a possibilidade de cedência de um espaço de 20 palmos para se estabelecer uma separação entre o edificio a construir pelos Iglésias e a Academia, conside-

³⁵⁷ Cfr. Ofício para o Director Geral das Obras Públicas de Lisboa remetido pelo Tenente Coronel José Bento Fava a 6 de Junho de 1857; ANTT, Ministério do Reino (ASE), DGIP, 1858, Mç 3584, procº 327.

³⁵⁸ Alguns meses mais tarde Assis Rodrigues fará referência à desagradável impressão que lhe estavam produzindo «os estragos horribéis que o camartelo tem feito sobre os mármorees primorosamente lavrados da nova igreja em ruínas»: Parecer dirigido ao Ministro do Reino a 18 de Junho de 1858, in Idem.

³⁵⁹ A possibilidade de reconstrução do conjunto conventual de S. Francisco nunca chegou efectivar-se, daí que as colunas interiores da igreja tenham também sido reaproveitadas na capela-mor da igreja de S. Julião; cfr. Sant'Anna DIONÍSIO, *Guia de Portugal*, vol. I, 1924, p.220. Sobre a construção deste teatro ver também Gustavo de Matos SEQUEIRA, *op cit*, 1955.

³⁶⁰ ANTT, Ministério do Reino (ASE), DGIP, 1858, Mç 3584, procº 327.

³⁶¹ In Idem.

rando o seu benefício também em termos de evitar-se uma fácil propagação em caso de incêndio que, como se pode constatar, constituía uma preocupação constante na época. Na sequência desta ordem executou-se, no dia 29 de Maio de 1858, uma nova vistoria, com termo lavrado pelo contador da Intendência Geral das Obras Públicas do Distrito de Lisboa. Aí encontramos a primeira referência a Guiseppe Cinatti como architecto representante dos Iglésias³⁶². Este documento, quer pela importância do acto que nele se registou, quer pela sua datação, já suficientemente próxima da aprovação do projecto do edificio destinado a morada dos Iglésias pela Câmara Municipal de Lisboa, em 1859, permitiu que se confirmasse a atribuição do risco do edificio em questão ao architecto italiano, avançada por José-Augusto França³⁶³.

O acordo entre as partes envolvidas, tão desejado pelas entidades oficiais, não foi, como seria de esperar, consignado, excepto no que diz respeito aos limites de demarcação dos terrenos. Neste contexto, o Contador da Intendência de Obras Públicas não teve outro remédio senão exarar no termo as distintas opiniões dos architectos chamados à peritagem. O professor de Architectura Civil da Academia de Belas Artes e autor dos projectos submetidos por esta instituição à aprovação do Ministério das Obras Públicas, justificou, em nome da defesa dos interesses do estabelecimento que representava, a recusa em aceder ao pedido dos Iglésias relativo à margem de separação a conservar entre os dois edificios: «não é possível deferir-se a pretensão do (...) proprietário, sem prejudicar manifestamente o serviço da Academia, porque não tendo esta outro local aonde possa construir a galeria para depositar estátuas, com os espaços indispensáveis a fim de serem estudadas convenientemente, clara e bem demonstrada fica a impossibilidade de tal concessão para logradouro (...)»³⁶⁴.

³⁶² «Aos vinte e nove dias do mês de Maio de mil oitocentos e cinquenta e oito no Largo de São Francisco da Cidade onde por ordem do (...) Intendente das Obras Públicas do Distrito de Lisboa José Bento de Sousa Fava vim eu José Justino Manitti Contador da respectiva Intendência para o fim de lavrar um termo do resultado da vistoria a que por Ordem do Ministro das Obras Públicas se manda proceder naquele terreno a fim de se decidir se poderá conceder-se a José Igreja e Manuel Igreja a faculdade de abrirem, no prédio que ali tencionam edificar algumas janelas para o lado do norte, contiguo ao terreno pretencente à Academia de Belas Artes, tendo representado o Director da mesma Academia a necessidade de se demarcar com as competentes balizas o espaço que em virtude da venda do terreno confiante com o edificio da Academia ficou pretencendo aos respectivos arrematantes José Igreja e Manuel Igreja para o separar do terreno de que o Estado tem a propriedade. E sendo determinado pelas Ordens de Sua Majestade El Rei que para se proceder à competente demarcação fossem nomeados três architectos, sendo um por parte da Academia, outro pela Intendência das Obras Públicas e outro por parte dos proprietários José Igreja e Manuel Igreja, isto se cumpriu, e compareceram por parte da Academia o Professor de Architectura João Pires da Fonte, por parte da Intendência das Obras Públicas o Architecto Feliciano de Sousa Correia, e por parte do proprietário José Igreja, o qual neste acto se apresentou e declarou que ao presente ele era o único proprietário daquele terreno, pois que lhe tinha ficado pretencendo todo em virtude das transacções que havia feito com seu primo Manuel Igreja, compareceu o Architecto Pintor José Cinatti, achando-se também presente o Director daquela Academia Francisco de Assis Rodrigues (...); ANTT, Ministério do Reino (ASE), DGIP, 1858, Mç 3584, procº 327.

³⁶³ Cfr. J.-A. FRANÇA, *op cit*, vol.1, 3ªed., 1991, p.360.

³⁶⁴ Termo da vistoria de 29 de Maio de 1858; ANTT, Ministério do Reino (ASE), DGIP, 1858, Mç 3584, procº 327.

Assim especificou também a inadequação do projecto de Feliciano de Sousa Correia então submetido a sua apreciação, por não respeitar as dimensões necessárias à correcta exposição da colecção de escultura da Academia, proximamente acrescida da encomenda de uma série estátuas que o Governo fizera propositadamente em Roma³⁶⁵.

A opinião do autor desse projecto seria naturalmente distinta da de Pires da Fonte. O architecto da Intendência das Obras Públicas vem então defender a utilidade de se deixar um espaço entre os dois edificios, de acordo com o estabelecido pelo seu plano, salientando que essa margem de 26 palmos de terreno favorecia a Academia, não só porque a defendia de qualquer incêndio, como lhe dava uma «boa passagem a fim de poderem entrar as pedras e saírem as manufacturas do laboratório de Escultura (...)». Feliciano de Sousa Correia acrescentava ainda que no seu projecto se mantinham todas as acomodações contempladas no de João Pires da Fonte, com a única diferença na extensão dada à galeria de exposição, rematando a face sul do edificio também com uma parede isenta de aberturas, de modo a acautelar melhor a propagação em caso de fogo. Resumindo, a sua opinião era de que «se o Governo de Sua Majestade aprovar o dito seu projecto lhe parece ficará conciliada a pretensão do proprietário Igreja com as reflexões apresentadas por parte da Academia»³⁶⁶.

Esta posição não podia deixar de ser apoiada pelo architecto representante dos Iglésias. Assim, ficou lavrado no termo de vistoria que o «Arquitecto Pintor José Cinatti (...) disse que em tudo se conforma com a opinião e projecto do Architecto das Obras Públicas Feliciano de Sousa Correia»³⁶⁷. No entanto, o architecto italiano não conseguiu deixar de se mostrar sensível às razões apresentadas pela Academia. A sua solidariedade ou, pelo menos, o seu constrangimento, foram demonstrados de forma reservada e em nome estritamente pessoal ao Director da Academia, Francisco de Assis Rodrigues, que indevidamente os invocou num parecer dirigido ao Ministro do Reino, onde defendia serem as propostas da Academia «por si só tão evidentes, que o próprio architecto de José Igreja não

³⁶⁵ Neste sentido João Pires da Fonte afirma: «sendo já bastante limitada a extensão de cento e trinta palmos que mede esse espaço, segue-se que muito mais acanhada ficará se se conceder aquele espaço e além dele as grossura das paredes divisórias. Tal é o projecto em desenho que neste acto se apresentou, achando-se nele demarcado o comprimento de cento e onze palmos para a galeria de estátuas (...) se tal projecto se executasse tornar-se-ia impraticável estabelecer ali a galeria de estátuas, não havendo no pavimento térreo outro local para ela, porque objectos pesados e de tal natureza e para tal fim, só podem ser colocados em pavimentos baixos.»; in Idem. Relativamente à necessidade de se acautelar os perigo de incêndio, o architecto defende a maior eficácia de um muro de separação sem rupturas.

³⁶⁶ Cfr. Idem.

³⁶⁷ In Idem. Note-se que Achilles Rambois não é citado.

pôde resistir-lhes, como francamente o confessou na minha presença»³⁶⁸. O escultor Assis Rodrigues tentava então, por todos os meios ao seu alcance, que fosse reconsiderado o projecto original do architecto João Pires da Fonte. Com esse intuito remeteu uma sucessão de officios a diferentes responsáveis de órgãos do Governo, onde defendia a execução de um plano que tinha tido por parte da Academia o cuidado de «conciliar a distribuição, ou cómodos internos com a regularidade, e decoro externo»³⁶⁹.

Enquanto as exposições do malogrado Director da Academia de Belas Artes se iam acumulando nos arquivos dos Ministérios, subestimando-se a justa necessidade de dotar esta instituição de condignas instalações, sobretudo a partir do momento em que se decidiu retirar do edificio conventual de S. Francisco da Cidade a Biblioteca Nacional³⁷⁰, as obras patrocinadas pelos Iglésias iam ganhando novo fôlego, então a cargo do mestre de obras contratado. Francisco Martins Ruas, encarregado de mandar «demolir e quebrar os mármorees primorosamente lavrados da Igreja em ruínas»³⁷¹, imprimia aos trabalhos sobre sua supervisão um ritmo acelerado, de modo que, em Maio de 1859, se começaram a abrir os alicerces para a nova fachada, sem que fosse deferida a expropriação necessária à execução do projecto de Pires da Fonte para a remodelação do edificio da Academia³⁷². Nunca houvera vontade política de concretizá-lo e, agora, que os Iglésias tinham já obtido a aprovação do prospecto das fachadas do seu palácio por parte da Câmara Municipal de Lisboa, de acordo com o risco de Cinatti, já não restavam quaisquer esperanças a Francisco de Assis Rodrigues, de ver algum dia concretizado na integra o projecto de Pires da Fonte.

³⁶⁸ Francisco de Assis Rodrigues não conseguiu deixar de romper o carácter sigiloso de que esta manifestação necessariamente se revestira, uma vez que era contrária aos interesses do proprietário que Cinatti representava. Parecer enviado ao Ministro e Secretário de Estado do Reino a 7 de Junho de 1858; ANTT, Ministério do Reino (ASE), DGIP, 1858, Mç 3584, procº 327.

³⁶⁹ Estes officios foram enviados ao Ministro das Obras Públicas, ao Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino e ao Director Geral das Obras Públicas, o visconde da Luz. O seu conteúdo é equivalente. Neles o Director da Academia advoga a favor do projecto traçado pelo professor de Architectura Civil, em 1852, realçando nos seguintes termos as suas qualidades: «Neste projecto teve a Academia em vista conciliar a distribuição, ou cómodos internos com a regularidade, e o decoro externo. Quanto à distribuição, atendeu com preferêcia à urgente necessidade de uma galeria para o estudo de estátuas (...). Quanto à simetria e decoro externo, adoptou a simplicidade e grandeza, dirigidas por um sentimento puro, contido nos limites da moderação, e do bom gosto, que, segundo creio, formam as qualidades do estilo nas artes plásticas. No alçado do dito projecto não há nenhum peso de ornamentos, nenhum luxo (...)»; in *Officio dirigido ao Ministro do Reino a 18 de Junho de 1858*; in *Idem*.

³⁷⁰ Esta possibilidade seria comentada pelo Intendente José Bento de Sousa Fava, logo em Junho de 1858, no officio que dirigiu ao visconde da Luz dando-lhe conta dos resultados da vistoria levada a cabo a 29 de Maio do mesmo ano, atrás mencionada; in *Idem*.

³⁷¹ *Officio dirigido por Francisco de Assis Rodrigues ao Director Geral de Obras Públicas, Visconde da Luz, em 12 de Julho de 1858*; in *Idem*. Este documento permite-nos estabelecer com segurança que Francisco Martins Ruas, fora já o protagonista no processo de arrematação do terreno à Fazenda Nacional.

³⁷² Cfr. *Officio dirigido ao Ministro do Reino pelo Director da Academia de Belas Artes, com data de 3 de Maio de 1859*; in *Idem*.

Ninguém saiu vencedor deste processo. A Academia acabou por não ver nenhum dos projectos elaborados aprovado. Por sua vez, os Iglésias, face à demora da resposta ao seu requerimento, não tiveram outro remédio senão recuar a sua fachada lateral norte a fim de obterem o espaço do saguão que lhes permitiu abrir as desejadas janelas. A existência deste saguão foi cuidadosamente escamoteada no risco do alçado principal, que manteve, ao longo da sua frente de 220 palmos, um cuidadoso respeito pelas regras de simetria e contenção decorativa, que lhe conferem uma aparência simultânea de simplicidade e grandeza, características que o próprio escultor Francisco de Assis Rodrigues definira como essenciais à formação do «estilo nas artes plásticas»³⁷³.

José Iglésias era já, pelo menos, desde meados de 1858, o único proprietário do terreno onde se iniciava agora a construção do imóvel delineado pelo arquitecto italiano. Este passou a pertencer-lhe na totalidade «em virtude das transacções que havia feito com seu primo Manuel Igreja»³⁷⁴. Não obstante, o edifício projectado pelo arquitecto italiano destinava-se à morada das duas famílias, sem que, contudo, partilhassem as mesmas divisões. De acordo com as moradas atribuídas nos registos dos testamentos³⁷⁵ verifica-se que José Iglésias, na sua condição de verdadeiro dono do imóvel ocupava o 1º andar, o qual era, como facilmente se constata a partir da existência exclusiva de janelas de sacada e pela varanda central, o andar nobre do palácio. Manuel Iglésias vivia bastante mais modestamente. A sua família habitava o 2º piso, onde se acedia pelo portão lateral do largo da Academia Nacional de Belas Artes e que fazia igualmente a ligação ao saguão.

É hoje quase impossível conhecer o modo como se articulava a distribuição destes espaços, já que não chegaram quaisquer plantas do projecto aos nossos dias e o edifício se encontra actualmente bastante adulterado, pela adaptação total dos interiores para instalação de um serviço público. Mantiveram-se contudo duas escadarias de acesso aos pisos superiores. A que corresponde às entradas da rua Victor Cordon, por onde se fazia o acesso às cocheiras e cavalariças, tem um aspecto modesto que condiz com a sua utilização para serviços. A escadaria principal sobressai pela boa iluminação que lhe é proporcionada através de uma clarabóia e, também, pela qualidade das madeiras e da decoração. A ela se acede depois de passar um vestibulo fechado, de pé direito muito elevado, e onde se

³⁷³ Vide supra nota 369.

³⁷⁴ Termo da Vistoria de 29 de Maio de 1859; ANTT, Ministério do Reino (ASE), DGIP, 1858, Mç 3584, procº 327.

³⁷⁵ ANTT, AHMF - Testamentos, Lvº7 - 2º Bairro de Lisboa, 1887 (XV-S-91) e Lvº 146 - 2º Bairro de Lisboa, 1901 (XV-T-154).

podem observar alguns pormenores decorativos originais, como a pintura em *trompe l'oeil* do tecto sugerindo o relevo do estuque, solução ornamental adequada a quem não podia suportar os elevados gastos que a luxuosa aplicação dos gessos envolvia.

O edifício, notável pelas suas proporções, afasta-se bastante do desenho elaborado por Cinatti para a habitação de Tomás Maria Bessone. Renunciando à sofisticação monumental do prospecto da casa vizinha, os Iglésias definiram o padrão da sua morada em moldes mais próximos dos valores tradicionais da habitação nobre de genealogia lisboeta, mormente no que respeita à estrita contenção dos recursos arquitectónicos e decorativos utilizados, isentos de qualquer referência às ordens clássicas da arquitectura. O risco deste edifício foi condicionado pelas condições naturais do terreno, marcadas por um acentuado declive, que o arquitecto soube contornar com alguma ousadia. Assim, a fachada principal do palácio Iglésias, virada a nascente, para o actual largo da Academia Nacional de Belas Artes, desenvolve-se com um sentido descendente, em que os andares se multiplicam à medida em que aumentava o nível da inclinação do chão. Esta situação conferiu um aspecto muito original ao risco de Cinatti, porquanto se viu obrigado a recorrer a soluções imaginosas para manter a simetria do traçado, como por exemplo a simulação de um portal no remate sul deste alçado.

A vastidão desta fachada, rasgada por uma sucessão de treze vãos ao nível do 1º e 2º andares, levou o arquitecto a optar pela inserção de pilares de cantaria que, repetindo o desenho dos cunhais, simulam a divisão do edifício em cinco corpos distintos, de larguras diversas, que condicionam o ritmo de leitura do alçado. Esta resolução, pelo modo como foi resolvida ao nível da cornija, fazendo sobressair, em relevo, o corpo central e os dois laterais, consegue sugerir um ligeiro efeito de ondulação na fachada que contribui igualmente para evitar o perigo da monotonia na composição arquitectónica.

Um outro efeito, importante porque contrabalança o desequilíbrio natural da fachada, muitíssimo mais elevada na vertente sul, é o friso continuo que corre na base de todo o andar nobre, acompanhando mesmo o relevo das varandas, de forma a marcar uma nítida fronteira de separação entre os pisos inferiores e os superiores. A unidade do conjunto é, no entanto, um dado preponderante, garantido quer pelo tratamento uniforme das aberturas, quer pela presença da balaustrada. O projecto deferido pela Câmara em 1859 previa, porém, nesse remate uma alternância entre efeitos de cheios (decorados com botões e cartelas) e balaústres, de aplicação reservada ao corpo central e dos dois menores laterais, que são simultaneamente aqueles onde se rasgavam, ou simulavam, os portais e se

abriam as varandas. Esta constitui, aliás, a única infidelidade do edifício em relação ao seu traçado original. Registe-se ainda que desse desenho estava também ausente a marcação dos gradeamentos, naturalmente de produção industrial.

A contenção decorativa, que caracteriza todo o edifício, tem o seu expoente ao nível do 2º andar, onde só encontramos janelas de peitoril emolduradas em verga recta. No piso nobre, a uniformidade repete-se. Todos os vãos são de sacada, todos são rematados por uma cornija ligeiramente sobrelevada, todos são protegidos por um gradeamento simples em ferro forjado. No entanto, salienta-se aqui a inserção das varandas. A mais nobre e aparatosa situa-se, naturalmente, na zona central do edifício, sobre o portal principal, à semelhança do que acontece no vizinho palacete Bessone. Este balcão, de risco levemente abaulado ao centro, corre na largura das três janelas e é sustentado por um conjunto de seis modilhões invertidos. A sua presença indica-nos seguramente a localização do desaparecido salão de recepção da casa de José Iglésias.

A inovação do risco surge na inserção de mais duas pequenas varandas nos corpos laterais, simetricamente desenvolvidas num esquema que sobrepõe a janela de sacada, com balcão saliente, ao portal de simples desenho de pilastra, capitel e arco de volta perfeita com apontamento decorativo a assinalar a pedra de fecho, à maneira clássica. Este esquema, se do lado norte apresenta um risco absolutamente regular, na vertente sul, como se referiu, assumiu um traçado condicionado pelo declive do terreno. Deste modo, porque houve necessidade de preencher o espaço do muro até à altura do piso térreo, agora muito elevado, o arquitecto optou pela abertura de um vão cego, adoçando duas mísulas nas esquinas do remate superior, com uma função estritamente decorativa. Esta solução permitiu que se rasgasse um arco equivalente ao do portal setentrional, mas que aqui encerra uma janela de sacada, respeitando-se deste modo a regular simetria da arquitectura de inspiração clássica. As zonas térreas, incluindo o enquadramento dos portais, e portanto também a que acabámos de referir, distinguem-se das restantes partes desta obra pelo seu revestimento de cantaria nua. O facto de o nível dos andares se ir distanciando do chão à medida em que se acentua a inclinação do terreno determinou o alargamento da superfície de muro isenta de reboco possibilitando, na ala sul do edifício, a abertura de uma série de quatro pequenas janelas, as quais, em termos de organização da fachada, correspondem a um piso inferior ao do rés-do-chão.

O portal principal desta fachada tem proporções que o distinguem totalmente do outro, mais pequeno, situado no remate da ala norte, embora lhe retome o perfil: pilastras simples encimadas por capitéis salientes de onde arranca um arco a pleno centro com a pedra de fecho assinalada por um enrolamento escultórico de efeito decorativo. O destaque que foi conferido ao seu enquadramento, inexistente na habitação de Tomás Maria Bessone, remete-nos para a persistência de normas tradicionais de dignificação da fachada que tomavam como indispensável a marcação do portal (recordemos as palavras do mentor da reconstrução pombalina, Manuel da Maia!³⁷⁶). Este é ladeado por duas janelas de peitoril de moldura em verga recta, idênticas aos restantes vãos do piso térreo. Sobre estas janelas, à altura do remate do pórtico, destacam-se duas pequenas cartelas decoradas com grinalda e botão, tal como as que animam a fachada do Teatro de D. Maria II, num modelo que nos remete para a recuperação de soluções ornamentais próprias também do gosto quinhentista de raiz italiana³⁷⁷.

O esquema de composição deste portal, numa levíssima sugestão do motivo de palladio³⁷⁸, volta a repetir-se, com o mesmo risco na fachada lateral sul, voltada para a antiga rua do Ferragial de Cima. Aqui, porém, o nível da rua desceu de tal maneira que as janelas correspondentes ao seguimento do rés-do-chão foram definitivamente assumidas como um 1º andar. Este facto determinou a separação entre o remate do portal e zona de incrustação dos modilhões de suporte da varanda do piso nobre, agora remetido à altura de um 2º andar.

Nesta fachada calculada à largura de sete vãos, o risco desornamentado permaneceu. As janelas de sacada mantiveram-se em exclusivo no andar nobre, o qual conservou também os seus três vãos centrais abertos para um saliente balcão, de traça em tudo semelhante à do alçado principal, de modo a acompanhar a largura total do conjunto do portal. A grande novidade desta fachada reside, assim, na abertura de quatro elevadas portas com sobrelojas. Estas entradas serviam certamente de acesso às cocheiras e cavaliças, mas o facto de existirem sobrelojas leva-nos a considerar a hipótese de poderem servir igualmente de instalações para a actividade profissional dos Iglésias. A coincidência entre o local de trabalho e a casa de morada era, então, ainda muito frequente. Ora, estando, como se viu, a habitação reservada aos andares superiores, podemos imaginar que quer as sobrelojas, quer

³⁷⁶ Vide supra nota 43.

³⁷⁷ Este motivo foi utilizado, por exemplo, por Miguel Ângelo na decoração dos nichos da capela dos Médicis em Florença.

³⁷⁸ Tal como aparece, por exemplo, na *villa Forni-Fracanzan* e *Grendene* em Montecchio Precalcino (Vincenza).

o altíssimo rés-do-chão estariam ocupados, sobretudo nesta vertente sul do edifício, por divisões vocacionadas à gerência dos seus negócios comerciais.

A distribuição dos interiores fogem ao modelo do palacete de morada unifamiliar. Ao contrário do que sucedia na habitação dos Bessone, em que facilmente se adivinha uma hierarquização dos espaços, entre o público e o privado, de acordo com os andares, no caso dos Iglésias, pelo facto de cada um dos pisos constituir uma casa de morada autónoma, a tripartição teria de ser definida a partir de uma lógica definida horizontalmente. É de supor que os serviços da casa, como as cozinhas, se mantivessem no piso térreo e tivessem uma utilização comum. Do mesmo modo as instalações reservadas aos empregados domésticos deveriam ser partilhadas, situando-se no andar esconso imediatamente abaixo da cobertura.

A frente posterior do edifício retoma em termos regulamentares a altura do piso térreo, rasgado aqui por cinco janelas de peitoril, contra as sete dos dois andares superiores, sempre de sacada. O terreno que hoje se destina ao estacionamento automóvel, foi outrora o jardim de recreio da habitação. O andar nobre e o piso superior têm nesta vertente composições arquitectónicas equivalentes, com idêntica atribuição de varanda corrida, apoiada sobre uma sucessão de mísulas de perfil bastante mais simplificado do que as das fachadas voltadas para a cidade. No entanto, o acesso directo ao jardim faz-se exclusivamente pelo 1º andar, único com ligação à pequena escada que sobre ele desce. Esta facto alerta-nos uma vez mais para a desigualdade das condições com que viviam os dois Iglésias, habitando embora o mesmo edifício.

Em 1862, a Câmara Municipal de Lisboa dava a necessária autorização para que José Igreja executasse uma pretendida ampliação «no fundo dos terraços do seu prédio, que faz frente para a Rua Nova dos Mártires». O projecto vistoriado pelo arquitecto responsável do Município, o francês Pézerat, tal como já o haviam sido os desenhos das duas fachadas principais, traduziu-se no muralhamento do fundo da sua propriedade, que atravessava todo o quarteirão para terminar na actual rua de Serpa Pinto. Com este acréscimo beneficiava a habitação dos Iglésias de mais uns cómodos de carácter utilitário, que correspondem às três janelas rasgadas no cimo deste muro. Destaca-se aqui o perfil saliente dos cunhais ao nível da cornija, que nos remete para o traço de Cinatti nas fachadas nascente e sul.

Tal com foi executado, este projecto salienta-se pelas suas proporções grandiosas, presentes na própria escala dos portais, os quais vemos desenvolverem-se bastante em altura, sobretudo ao nível da fachada voltada para a rua do Ferragial de Cima. Em resultado dos condicionamentos impostos pelo terreno, Cinatti deixou-nos um edifício que marca a paisagem urbana pelo seu traçado algo invulgar, mas que perde algum impacto quando comparado com o vizinho palacete de Tomás Maria Bessone. Trata-se de um nível de encomenda distinto, mais comprometido com o modo severo de conceber a habitação aristocrática de raiz lisboeta, patente quer na contenção decorativa do andar nobre, quer pela atenção dada ao tratamento dos portais.

Nesta frente principal, impressionantemente vasta com os seus treze vãos, sobressaem alguns dados característicos do modo particular de Cinatti conceber a arquitectura, que veremos retomados noutras obras destes finais dos anos 50: simetria do desenho das fachadas, coroamento com balaustrada, acentuação dos cunhais e sugestão de outros para marcação do ritmo da fachada, distinção do andar nobre pela presença de janelas de sacada rematadas por cornija simples e pela inserção de uma ou mais varandas, combinação do efeito da cantaria nua com o reboco das paredes pintadas e utilização de uma linguagem construtiva classicizante e de grande contenção decorativa.

A obra desenvolvida por Cinatti neste período, condicionada pela intenção da encomenda, tentou estabelecer um relativo equilíbrio entre a noção colectiva profundamente enraizada, que continuava a identificar a excelência de um prospecto arquitectónico com uma série restrita de elementos-chave herdados das habitações fidalgas do antigo regime, e a vontade de introduzir valores outros, que subtilmente vão deixando um testemunho do tempo presente. O palacete dos Iglésias denuncia bem esse compromisso, sem descurar o essencial, ou seja, a consolidação de uma imagem de prestígio social do proprietário conferida pelo sublinhar da vocação de aparato própria da habitação burguesa oitocentista, seja em moldes mais ou menos actualizados.

3.7. Casa Pereira da Costa

O palácio de José Iglésias não foi a única obra executada por Cinatti no largo da Academia Nacional de Belas Artes. Logo no início dos anos 50 o arquitecto italiano dirigira aí outra intervenção. Con-

firmando-se a notícia avançada por Jaime Batalha Reis em 1879³⁷⁹, era aprovado, em Julho 1852, pelo arquitecto da Cidade, o *Prospecto que pretende acrescentar Joaquim Pereira da Costa em o seu prédio que possui em a Rua de S. Francisco da Cidade N. 28 e 29*³⁸⁰. Como o próprio título do alçado refere, não se tratou de uma edificação de raiz. Cinatti foi contratado por Joaquim Pereira da Costa para rectificar a fachada da sua habitação, o que significou não só dotá-la de uma água-furtada, mas também enobrecê-la através de um dignificante arranjo decorativo, a que não faltou sequer a simulação de um medalhão brasonado.

Contrariamente ao que viramos acontecer no palacete de Tomás Maria Bessone não se tratou de fazer uma transformação completa da fachada do edificio, mas apenas de acrescentar um andar a uma estrutura pré-existente. A marcação diferenciada que o seu aspecto reserva, impede-nos de considerá-la como uma solução muito feliz. O edificio de feição setecentista, que servia de morada ao futuro vice-presidente do Município, suporta mal a intrusão do remate então desenhado. Não obstante, este projecto tem bastante interesse. No estado actual dos conhecimentos ele constitui não só a primeira realização concreta de Cinatti no domínio da arquitectura, como, olhado isoladamente o seu risco permite verificar o recurso a um desenho inspirado na sólida herança da arquitectura italiana, onde encontramos, uma vez mais, uma referência explícita a Palladio, quer na citação óbvia do recorte da janela termal, quer na composição envolvente³⁸¹.

Tal como foi aprovado, este desenho compreendia a elevação do corpo central do edificio de acordo com uma estrutura arquitectónica onde uma janela recortada em meia-lua, e dividida em três vãos, é enquadrada por duas pequenas pilastras. Do entablamento arranca um frontão triangular. O conjunto é contrafortado por duas aletas assentes numa platibanda que preenche a restante largura da fachada, animada por cartelas e rosetas. Sobre as peanhas dos remates laterais previa-se a colocação de urnas. A folhagem que no desenho preenche a face interior do frontão foi posteriormente substituída por uma simples roseta, executada à imagem das que deveriam figurar na platibanda.

Para além destes, outro importante ornamento foi desenhado para o coroamento da janela, onde se sugere a forma de um escudo de armas encimado por uma pequena coroa. A presença deste pormenor decorativo na fachada do edificio permite-nos caracterizar com maior segurança o espírito que

³⁷⁹ In «José Cinatti» in *O Ocidente*. - N.40-41, 2º ano, vol.II (15 Ago. e 1 Set. 1879).

³⁸⁰ ACML (Arco do Cego), alçado nº 296.

³⁸¹ Veja-se o remate das alas laterais da *villa* Barbaro-Luling Buschetti em Maser (Treviso).

animou esta encomenda. Manifesta-se aqui, sem dúvida, o desejo de consolidar uma imagem de prestígio social mediante a recuperação de um símbolo comprometido com a hierarquia nobiliárquica. Esse desejo determinou igualmente a sobrecarga da fachada com uma estrutura arquitectónica que não se coaduna com o estilo do edifício.

A intenção de enobrecimento da morada familiar extravasou, no caso de Joaquim Pereira da Costa, os limites estritos da habitação para se estender à própria zona de implantação do imóvel. Por via da influência estratégica que naturalmente detinha enquanto vice-presidente da Câmara Municipal de Lisboa, Joaquim Pereira da Costa conseguiu reunir as condições necessárias para a execução das obras de regularização da antiga rua de S. Francisco. O projecto realizado em nome do embelezamento da capital visava a conversão da antiga rua numa larga praça de traçado regular. Este reordenamento urbanístico, como vimos, foi viabilizado pela demolição dos casebres que escondiam a fachada nascente da fábrica conventual de S. Francisco da Cidade, conseguida pela Academia de Belas Artes em 1852³⁸². A sua aprovação em 1856, determinou a impossibilidade de serem reaproveitados, na obra do palácio Iglésias, os alicerces e parte da fachada da arruinada igreja conventual, dando início ao delicado processo de negociações relativas à compensação a atribuir aos comerciantes espanhóis pelo prejuízo causado, nos termos que atrás se expuseram. Este facto não impediu que a determinação municipal de arranjo do largo de S. Francisco obtivesse favor unânime.

O nível de empenhamento de Joaquim Pereira da Costa na concretização desta obra fica perfeitamente demonstrado pela significativa oferta oficialmente anunciada de «colocar à sua custa, e no centro da mesma praça uma estátua de Minerva, executada em mármore de Carrara, a qual espera brevemente de Itália»³⁸³. As obras de regularização e embelezamento do largo da Academia de Belas Artes, resultantes da associação da vontade de um particular à política de melhoramentos urbanos que sensibilizava já a gestão do Município, ocorreram em data posterior ao arranjo da fachada do palacete de Joaquim Pereira da Costa, iniciado em 1852. Essa obra deve ter-se prolongado por um período inferior a dois anos, porquanto em Julho de 1854, Rambois se referia aos serviços prestados, dando conta de terem recebido «um compenso mensal» de 30\$000 reis, quantia calculada em função do tempo previsto para a sua execução³⁸⁴.

³⁸² Cfr. supra nota 342.

³⁸³ Vide supra nota 340; é muito possível que nesta encomenda estivessem envolvidos os dois arquitectos italianos.

³⁸⁴ ACB, *Correspondência e Requerimentos 1838-1865*, 1/Lisboa, Mç 2487, cadº 5, doc. 6683.

Durante o processo de construção, o acréscimo da água-furtada prevista no desenho aprovado pela Câmara de Lisboa converteu-se numa obra de sobreposição efectiva de um andar, ao qual se juntou ainda uma mansarda. Este novo piso, inexistente no projecto original, foi dotado de uma janela de verga semi-curva em cada um dos lados da composição central, cujo traço se afasta do esquema de moldura em verga recta, habitual nas edificações delineadas pelo arquitecto italiano. A abertura destes vãos determinou a supressão da platibanda desenhada em 1852 e a sua substituição por uma varanda corrida, protegida por um gradeamento em ferro forjado, à semelhança do que acontecia nas varandas do 1º andar. Esta solução veio amenizar, inesperadamente, a ligação entre o edifício pré-existente e a água furtada desenhada por Cinatti, tornando o conjunto mais harmónico.

A concentração da capacidade de investimento e da iniciativa construtiva nas mãos de particulares acabaria por determinar que Giuseppe Cinatti realizasse sucessivamente uma série de três obras, no mesmo local e no mesmo período em que o professor da cadeira de Architectura Civil da Academia não conseguia fazer aprovar o seu projecto de remodelação do próprio edifício em que a instituição se encontrava estabelecida.

Acresce ainda a notícia de ter havido numa das casas do largo da Academia uma empena pintada a fresco por Cinatti e Rambois. Actualmente desaparecida, essa pintura causou alguma sensação nos meios da capital pela originalidade do seu motivo: representava uma janela entreaberta, de onde caía pendurado um tapete, vendo-se sobre o parapeito um gato, como que segurando o tapete³⁸⁵. Dentro do mesmo espírito há ainda a assinalar outra pintura executada por Cinatti no muro exterior que vedava a entrada do palacete de Francisco José Caldas Aulete, outro dos grandes nomes do comércio da capital³⁸⁶. Caldas Aulete mandara edificar, pelo risco do arquitecto, também italiano, Luigi Chiari³⁸⁷, a sua residência num terreno à calçada do Duque tomado de aforamento em 1835.

³⁸⁵ Cfr. Liberato TELES, *Pintura simples: a decoração na construção civil*, 1898, p. 73. Já na viragem para o século XX este fresco é referido nas memórias de um contemporâneo: «Foramos de Lisboa (...) por caminhos - não havendo ainda estradas - traiçoeiros (...). Deixavamos o formoso Tejo, atrás, e a alvejar, ao longe, a casaria de Lisboa; passada, no princípio, seguida a rua, viam-se casas a rarear - a da pintada janela do gato no tapete e outras (...)» in Eduardo BARREIROS, *A Caça*, 1900, pp.26-27.

³⁸⁶ Francisco José Caldas Aulete era também solicitador da Fazenda da Casa Real, em nome da qual intervinha no mercado de títulos; cfr. ANTT, AHMF - Casa Real, *Registo de Portarias e Ordens do Vedor da Casa Real sobre registo avulsos*, Lvº 2543, p. 45-45v.

³⁸⁷ Activo no nosso país desde a última década do século XVIII, Chiari teve a seu cargo a direcção da obra da igreja portuense dos Terceiros de S. Francisco. Em Lisboa, para além das prestações desenvolvidas ao nível da pintura decorativa e da cenografia no Teatro de S. Carlos, Chiari teria trabalhado primeiro para o conde da Póvoa, no seu palácio do Rato e no do Monteiro-Mór (ao Lumiar). Em 1835 edificou o palacete dos Caldas Aulete, onde se destaca o recurso à verga curva em todas as aberturas. Sobre as obras realizadas pelo arquitecto para o conde da Póvoa ver José Sarmiento de MATOS, «História do palácio Palmela» in *op cit*, 1987.

Arruinada pelo Terramoto, essa seria, à data da sua aquisição, uma das zonas mais degradadas da capital³⁸⁸. A sua recuperação, a partir da construção da nova morada do negociante da praça de Lisboa, respeitou o troço de muralha fernandina aí existente³⁸⁹, criando as condições necessárias para o arranjo urbanístico de um pequeno largo a meio da calçada, onde Júlio de Castilho viu «um *quid* de nobreza e distinção que em poucas paragens desta Lisboa se encontrava.»³⁹⁰. Neste largo abriam-se os portões da morada dos Caldas Aulete. Para os muros que os ladeavam Cinatti concebeu e executou uma pintura decorativa, provavelmente a fresco, que o mesmo autor considerou «do mais apurado gosto», jogando com rosáceas e efeitos de claro-escuro, hoje impossíveis de precisar. Ao escrever este apontamento, no 1º volume da obra que dedicou ao estudo do Bairro Alto, iniciada 1879, Júlio de Castilho aproveita para homenagear a memória de Giuseppe Cinatti, expressando a sua admiração pelo artista então recentemente falecido³⁹¹.

Destas pinturas decorativas não chegaram aos nossos dias mais do que simples notícias. A sua importância relativa advém, primordialmente, da possibilidade de confirmar um percurso que abordou primeiro o domínio dos espaços privados por via da decoração e da pintura, para se afirmar plenamente como arquitecto no decorrer dos anos 50.

³⁸⁸ De acordo com o testemunho do poeta António Feliciano de CASTILHO, esta «(...) porção de cidade, onde a lima surda do tempo, e o desleixo dos homens consumara a obra do terramoto, enxameava em pardieiros imundos e doentios (...). Grande parte destas ruínas passaram, sucessivamente, para o domínio útil de um particular empreendedor e perseverante. Ninguém lhe invejou a aquisição; todo o sítio parecia irrevogavelmente condenado ao desamparo (...). O Sr. Caldas Aulete, dentro de poucos anos metamorfoseou tudo.» in «Homenagem ao Antigo e ao Moderno» in *Revista Universal Lisbonense*. - N.7. T. II (3 Nov. 1842).

³⁸⁹ Facto que mereceu a saudação de Alexandre HERCULANO: cfr. «O Muro de Elrei D. Fernando 1º» in *Revista Universal Lisbonense*. - N.8, T. I (18 Nov. 1841).

³⁹⁰ Júlio de CASTILHO, *op cit*, 1ª ed, vol. 1, 1879, pp. 147-148. Todo este arranjo desapareceu, incluindo o palacete dos Caldas Aulete, em consequência das obras de construção da Escola Académica, iniciadas em 1863.

³⁹¹ Escreve: «Aproveito a ocasião para tributar à honrada memória do grande cenógrafo a homenagem da minha admiração, e da minha saudade. Poucas almas de artista haverá no mundo tão nobremente dotadas como aquela.»; Júlio de CASTILHO, *op cit*, 1ª ed, 1º vol., 1879, p.149. Esta pequena referência ganha maior expressividade se atendermos ao abalo sofrido pela reputação de Cinatti após o desmoronamento da torre dos Jerónimos em Dezembro de 1878.

3.8. Prédios de rendimento da Casa de Bragança: proposta alternativa de habitação burguesa.

Menos de um ano antes de ver o projecto delineado para José Iglésias aprovado pela Repartição Técnica da Câmara Municipal de Lisboa, Cinatti seria responsabilizado pela construção de um conjunto de edifícios no extremo ocidental da rua do Ferragial de Cima. Tratou-se então, não de edificar um novo palacete, mas de delinear um conjunto de prédios de rendimento encomendados pela Administração da Sereníssima Casa e Estado de Bragança. O volume da produção arquitectónica concentrada nestes anos finais da década de 50, justifica parcialmente o protagonismo que Achille Rambois deteve na condução do processo administrativo que envolveu a realização desta obra. Aqui nos confrontamos, pela primeira vez, com uma situação efectiva de partilha de tarefas, muito vantajosa para quem dirigia então diversas obras em diferentes pontos do país³⁹².

A colaboração prestada pela dupla de cenógrafos italianos no projecto de reabilitação da zona da cidade onde, antes do Terramoto, se situara o imponente paço ducal³⁹³, viabilizou a construção de um dos edifícios mais significativos do núcleo das obras erguidas de raiz a partir do risco e sob a direcção de Cinatti, com a colaboração de Rambois. O projecto da Sereníssima Casa para o arranjo do trecho que se desenhava entre as ruas do Tesouro Velho³⁹⁴, Ferragial de Cima, do Alecrim e o largo do Picadeiro³⁹⁵, arruinado em 1755, onde era detentora de um monte de escombros semi-rentabilizados em arrendamentos de natureza proporcional ao estado dos edifícios, se, no cômputo geral traduziu o desejo de recuperação e regularização desta zona nobre da cidade³⁹⁶ definiu, na prática, uma sólida política de investimento na construção de condignos prédios rendimento.

Ocupando a ala sul da rua António Maria Cardoso³⁹⁷ e o início da Victor Cordon, no exactíssimo local onde outrora se erguia o paço dos duques de Bragança, deparamos com um conjunto gémeo de

³⁹² Sensivelmente na mesma altura Cinatti deu início à construção do palacete de José Maria Ramalho em Évora.

³⁹³ Aqui se encontrava também o palácio dos marqueses de Valença; sobre a história destes palácios desaparecidos ver a obra do olisipógrafo A. Vieira da SILVA, *Os Paços dos Duques de Bragança em Lisboa*, 1942.

³⁹⁴ Também outrora chamada rua do Postigo do Duque, rua do Picadeiro ou, simplesmente, rua do Tesouro (denominações sempre relacionadas com a presença do paço ducal), é, desde Fevereiro de 1890, a rua António Maria Cardoso; cfr. Luis Pastor de MACEDO, *Lisboa de Lés-a-Lés*, vol. I, 1940, pp.117-124.

³⁹⁵ Actual largo do Teatro de S. Carlos; a rua do Ferragial de Cima corresponde à Victor Cordon.

³⁹⁶ Esta havia-se transformado «num caos indescritível, pelo meio do qual se anicharam barracas e baiucas de pobríssima aparência, que deram ao sítio a feição de uma *cour des miracles* das de pior fama.»; Júlio de CASTILHO, *Lisboa Antiga: Bairros Orientais*, 2ªed., vol. VIII, 1937, p.99.

³⁹⁷ Números de polícia 2 a 26.

prédios de habitação, unidos por uma faixa central reentrante na qual se desenha um pequeno terraço ornado com lambril revestido de azulejo azul e branco de gosto setecentista. O risco dos alçados destes dois grandes edifícios da Sereníssima Casa foi aprovado pela Câmara Municipal de Lisboa, «com a condição de mandar fazer o competente encanamento das águas», no dia 10 de Julho de 1858, facto que se pode comprovar a partir da documentação coeva existente no arquivo do Município e no da Casa de Bragança³⁹⁸. Sem margem para dúvidas é hoje, também, a atribuição desta obra a Giuseppe Cinatti³⁹⁹. Embora os alçados referidos não estejam assinados pelos seus autores, documentação guardada no arquivo de Vila Viçosa confirma a autoria do risco destes edifícios, remetendo o compromisso de elaboração do projecto ao ano de 1854⁴⁰⁰.

A concretização do projecto respeitou, no essencial, os desenhos vistoriados pelos técnicos da Câmara em 1858, mas podem apontar-se algumas modificações. Os dois prédios obedecem exactamente ao mesmo risco, com sete vãos marcados no piso térreo e nos dois pisos superiores. Os três corpos da fachada principal são diferenciados pelos cunhais que os definem, aos quais foi dada uma acentuação eficaz pelo efeito do ressalto delineado ao nível da cornija. O conjunto revela uma arquitectura sóbria, restringindo os apontamentos decorativos, que se encontram essencialmente concentrados no 1º andar, onde três janelas centrais de sacada vazam para uma varanda gradeada em ferro. Este balcão é sustentado por oito mísulas de cantaria, ornadas com um simples enrolamento esculpido e distribuídas num ritmo de 2+2.

Foi sobretudo ao nível da resolução decorativa deste andar nobre que se processaram as alterações em relação ao projecto original, o qual, para além de limitar o número de modilhões a metade, compunha o ritmo do encaixe da varanda servindo-se da marcação das pedras de fecho dos arcos de volta perfeita das três portas centrais do piso térreo. De igual modo, no plano primitivo, o remate ornamental das três janelas de sacada da varanda, que denunciavam no exterior a localização do salão de aparato da habitação, estendia-se à dupla de janelas de peitoril rasgadas em cada um dos eixos laterais, ainda que de modo mais moderado porque isento de consolas no suporte das cornijas. A

³⁹⁸ ACML (Arco do Cego): alçado nº 657 - *Fachadas dos dois prédios que a Sereníssima Casa de Bragança pretende edificar na rua do Tesouro Velho*; uma cópia deste desenho foi igualmente encontrada no AHCB: *Correspondência e Requerimentos*, Lisboa/1, Mç 2487, cadº 8, doc. 11247.

³⁹⁹ Esta atribuição foi enunciada, logo em 1879, por Jaime Batalha REIS que refere explicitamente os «Prédios com terraços da casa de Bragança na rua do Tesouro Velho» como obra executada por Cinatti; in *O Ocidente*. - N.40-41, 2º ano, vol.II (15 Ago. e 1 Set. 1879). Mais tarde, também A. Vieira da SILVA se refere ao «cenógrafo decorador» Achille Rambois como arquitecto dos edifícios da rua António Maria Cardoso; cfr. *op cit*, 1942, p.52.

⁴⁰⁰ Arquivo da Casa de Bragança (ACB), *Correspondência e Requerimentos 1838-1865*, 1/Lisboa, Mç 2487, cadº 5, carta nº6683.

execução final da obra prescindiu aí do pequeno apontamento figurativo esculpido nos nichos semi-circulares do coroamento das janelas de sacada deste 1º andar, o qual também não se encontra nos vãos do terraço central, como inicialmente se previra. Assim, as quatro janelas de peitoril que, em ambos dos edifícios, se dividem pelos eixos laterais, são apenas enobrecidas por uma cornija regular, elevada e saliente. Em contrapartida, enquanto o projecto de 1858 destinara para o segundo piso somente janelas de peitoril, de simples molduras rectangulares, no decorrer da obra as três aberturas centrais converteram-se, à semelhança das do andar inferior, em janelas de sacada, mas agora resguardadas individualmente por pequenos gradeamentos de ferro.

Ao nível do piso térreo, a principal diferença entre o plano e a obra concretizada reside na alteração da marcação muito individualizada da moldura das portas e janelas, inicialmente pensadas com um desenho mais ortodoxo de pilastra e capitel. A versão definitiva alargou a face das pilastras. Os capitéis ficaram então apenas sugeridos, de modo a estabelecer uma linha de continuidade que confere à sucessão de vãos o aspecto de uma galeria. No edifício setentrional, as duas janelas que ladeavam a porta central acabaram também por ser rasgadas a toda a altura, de modo a que a fachada dos dois prédios se equivallesse totalmente⁴⁰¹. A inserção do terraço entre os dois edifícios, com a sua fachada recuada de três vãos em cada um dos dois pisos superiores, de sacada apenas no andar nobre, correspondeu não só ao desejo de diferenciar os dois corpos construídos, mas resulta também como solução reflectida no sentido de proporcionar a iluminação e arejamento necessários às divisões dispostas nestas alas laterais. Tanto quanto se pode apurar o usufruto deste espaço estava reservado aos habitantes do edifício meridional.

A construção destes prédios esteve directamente implicada no processo de regularização do traçado das ruas que ocupam. Embora bastante omissos em relação à zona que aqui interessa analisar, os planos de reconstrução da cidade pós-Terramoto previam já o alargamento das travessas que desembocavam na rua direita das Portas de Santa Catarina⁴⁰². Assim se determinou a supressão de diversas

⁴⁰¹ Em 1955 o edifício mais a norte, então ocupado pelos serviços da PIDE/DGS, foi alteado com um andar. Cfr. ACML (Alto da Eira), processo nº 1100: *Projecto final de Ampliação de um andar que a PIDE efectuou no edifício da rua António Maria Cardoso nº 18 a 28 onde tem instalados os seus serviços*. As obras estiveram a cargo do engº Júlio N. Rangel de Lima. A Embaixada do Brasil, que por largos anos ocupou o edifício meridional, não realizou quaisquer obras no exterior do seu prédio.

⁴⁰² Actual largo do Chiado. Cfr. *Plano remetido ao Duque de Lafões (...) para se regular o alinhamento das ruas, e a reedificação das casas a erigir nos terrenos entre a Rua Nova do Almada e Padaria, e entre a extremidade Setentrional do Rocio até o Terreiro do Paço, exclusivamente*, com data de 12 de Junho de 1758 e assinado por Pombal; cit. in José-Augusto FRANÇA, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo*, 1983, pp. 331-337.

ruas e a sua substituição por outras, bem como o alinhamento geral dos traçados⁴⁰³. De igual modo, desde cedo se deve ter desejado a reedificação dos edifícios arruinados⁴⁰⁴ e, particularmente, do antigo paço ducal. Este edifício, seriamente abalado pela força do Terramoto e pela voragem do incêndio que se lhe seguiu, foi imediatamente ocupado por um regimento de desalojados que, na urgência de um abrigo, aí foram levantando uma sucessão de barracas, das quais a Sereníssima Casa extraía um magro rendimento. Não obstante, só a partir dos anos 30 de Oitocentos a Administração da Casa de Bragança teve condições de equacionar, em termos mais abrangentes, a recuperação das propriedades a seu cargo, facto que deve necessariamente ser relacionado com a própria evolução da política nacional e a plena consolidação de D. Maria II no trono da monarquia constitucional.

As primeiras diligências oficiais tomadas no sentido de «se destruírem as ruínas do Tesouro Velho, e se estabelecer ali uma edificação regular», datam de 1835, ano em que a Câmara Municipal de Lisboa deu directrizes concretas no sentido da demolição destes pardieiros⁴⁰⁵. Ainda que a administração municipal se tenha aliado aos esforços de recuperação desta área arruinada, onde a longevidade dos escombros viabilizava a proliferação de casebres menos dignos para a cidade, o processo de desalojamento dos inquilinos das ruínas do antigo paço ducal não foi fácil⁴⁰⁶. Em 1837, a Câmara voltou a intimar os ocupantes, concedendo-lhes um prazo de oito dias para abandonarem as suas moradas, pois «era indispensável em nome do belo (...) varrer daquela passagem elegante e concorrida um tal acervo de detritos»⁴⁰⁷.

Embora as obras de regularização, a esta data, já se tivessem iniciado na generalidade desta zona, nomeadamente com a abertura de novas ruas⁴⁰⁸ e o alinhamento das que haviam sido preservadas, só depois de 1841 a Casa de Bragança pôde concretizar os seus planos de reabilitação do chão do anti-

⁴⁰³ A. Vieira da SILVA cita, entre outros, o desaparecimento das ruas de Cima e da Pelada, e do beco do Jasmim, todos substituídos pelo novo traçado da rua do Ferragial de Cima (actual Victor Cordon); cfr. *op cit*, 1942, pp. 44-45.

⁴⁰⁴ A construção mais precoce nos terrenos da Casa de Bragança foi provavelmente o prédio com os nº 22 a 30 da rua do Ferragial de Baixo, depois ocupado pela *Casa de Pasto do Isidro*, cuja fachada se desvia do alinhamento geral da rua, corrigido já depois da sua construção; cfr. *Idem*, p.41.

⁴⁰⁵ Cfr. *Sinopse dos principais actos administrativos da Câmara Municipal de Lisboa*, 1835, p.12.

⁴⁰⁶ Refira-se que entre os inquilinos se contava a própria Intendência Geral de Obras Públicas do Distrito de Lisboa, que aí arrendara o espaço da casa dos arreios e pátio contíguo, anexos ao antigo paço (na zona onde em 1894 se construiu o Teatro D. Amélia, e onde depois seria o Teatro de S. Luís), para instalação de uma oficina de ferraria, da qual se manteve como arrendatária até 1873; cfr. A. Vieira da SILVA, *op cit*, 1942, p.49.

⁴⁰⁷ Júlio CASTILHO, *op cit*, vol.VIII, 1937, p.100; Cfr. também *Sinopse dos principais actos administrativos da Câmara Municipal de Lisboa*, 1837, p.24.

⁴⁰⁸ Por exemplo, logo em 1837, a Câmara dava um parecer favorável ao Governo sobre o projecto de uma nova rua para ligação da do Outeiro com a do Ferragial de Cima, determinando-se deste modo a abertura da actual rua dos Duques de Bragança (antes chamada rua da Luta); cfr. Júlio de CASTILHO, *op cit*, 2ª ed., vol.VIII, 1937, p.101.

go paço ducal. No dia 1 de Agosto desse ano deflagrou um incêndio que desfez o que restava da morada nobre e acabou com a resistência de quantos, ao longo de muitos anos, aí se haviam alojado. A ideia de que, a partir de então, as obras de reedificação decorreram com a máxima celeridade não se aplica aos dois prédios gémeos da rua António Maria Cardoso, uma vez que a aprovação do seu risco definitivo só se deu, como vimos, em 1858⁴⁰⁹.

No entanto, os comentários que à data se fizeram na imprensa em relação à extensão do desastre deixam perceber que a ala nascente do antigo paço estava já, no início dos anos 40, a ser reconstruída⁴¹⁰. Essas obras iniciais são, aliás, detectáveis na fachada voltada para a rua do Ferragial de Cima. O alçado é rasgado, tal como o das frentes principais, por uma sucessão de sete vãos equitativamente dispostos nas três alturas. Mas enquanto nelas a horizontalidade do conjunto arquitectónico é evidente acentuada não só pela presença dos frisos de cantaria que correm toda a fachada e distinguem os andares, mas também pela própria simetria dos dois edifícios que estabelecem entre si uma perfeita continuidade, a leitura da fachada lateral demarca-se pela sua verticalidade. Resulta este efeito da inserção de uma pilastra de cantaria que, repetindo o desenho dos cunhais, reparte o edifício em dois corpos desiguais.

As proporções da fachada foram também alteradas: a inclinação do terreno impôs o alteamento do piso térreo, permitindo que se abrissem para a rua três janelas e uma porta de acesso à cave. Esta zona do prédio distingue-se das restantes pelo efeito de nudez da cantaria regular no aparelho da parede, estabelecendo uma linha de continuidade com edifício imediato. Ora, nesta vertente, as janelas que equivalem ao piso térreo têm uma configuração muito distinta das vergas rectas dos vãos dos andares superiores, embora todas sejam janelas de peitoril. Para além de recortadas a pleno centro, com a pedra de fecho do arco bem assinalada, as peças laterais destas janelas prolongam-se ligeiramente para além do nível do peitoril, de modo a simular consolas, como sucedia nos prédios pombalinos desenhados por Eugénio dos Santos. Têm também o perfil de capitéis demarcados na zona do arranque do arco. Este esquema reproduz, em suma, o desenho dos vãos do prédio contíguo, cuja

⁴⁰⁹ Júlio de CASTILHO faz uma descrição pormenorizada do incidente, concluindo depois que: «De então em diante foi a pulos a construção dos opulentos e elegantes prédios da nova rua, por conta da casa de Bragança (...); e já em 1845 ou 46 me lembro de ter visitado nessa rua inquilinos que já não sei quem eram.» in *op cit*, 2ªed., vol.VIII, 1937, p.105. Os prédios aqui referidos são os que a Sereníssima Casa construiu na nova rua dos Duques de Bragança.

⁴¹⁰ Diz o *Diário do Governo*, de 1 de Agosto de 1841: «Hoje pelas onze horas do dia, pegou o fogo num armazém de móveis, que havia no vasto edifício do Tesouro Velho (...) e em pouco tempo (...) se desenvolveu um terrível incêndio, que devorou uma considerável parte do antigo palácio (...). Salvou-se porém a parte que se está reedificando, e a que lhe é contígua e deita para a rua do Tesouro Velho (...).».

fachada principal veio ocupar, quase na totalidade, a ala poente da nova rua dos duques de Bragança, rasgada a partir de 1837⁴¹¹.

Esse edifício, tal como a parte do outro atrás descrita, correspondem a uma construção iniciada em época anterior à da obra aprovada pela Câmara de Lisboa em Julho de 1858. Foi necessariamente o edifício fundado na nova rua dos duques de Bragança, poupado pelo incêndio de Agosto de 1841, que Júlio de Castilho visitou, já habitado, em 1845 ou 46⁴¹². O próprio desenho da *Fachada do 1º Prédio a edificar frente para a Rua do Ferragial de Cima* que integra o projecto apresentado pela Sereníssima Casa aos técnicos do Município em 1858, tem toda a parte inferior do alçado traçada a tinta vermelha. Uma pequena nota no desenho identifica esse risco como correspondendo ao que «já se acha edificado».

A existência de uma precedência é também confirmada pelo aspecto interior desta parte do edifício, totalmente abobadada e suportada por grossas paredes, que contrasta com a estrutura mais leve de outras zonas do piso térreo. O projecto dessa construção, actualmente perdido, deveria ser bastante próximo do que foi concretizado no prédio contíguo, também ele propriedade da Sereníssima Casa, e com o qual, aliás, partilha um saguão interior. A fachada principal deste imóvel, voltada para a nova rua dos duques de Bragança, que de acordo com um desenho encontrado deverá ter sido riscado pelos arquitectos Valentim José Correia e Feliciano de Sousa Correia⁴¹³, distancia-se muito da resolução arquitectónica adoptada mais tarde nos dois prédios da rua António Maria Cardoso. A inclusão de mais um piso, a ausência de varanda de aparato e, por fim, a uniformização do tratamento dos vãos nos diversos andares, num esquema repetitivo de sobrevivência pombalina, incapaz de revelar para o exterior, de forma imediata, a existência de salas de recepção e aparato, remete-nos para um nível distinto de construção. Estamos perante um tipo de habitação urbana explicitamente vocacionada ao arrendamento e concebida para acolher um maior número de habitantes. A sua traça archi-

⁴¹¹ Vide supra nota 408.

⁴¹² Vide supra nota 409.

⁴¹³ O Senhor D. Duarte Nuno de Bragança guarda um desenho aguarelado com o projecto do alçado principal dos dois prédios construídos na rua dos duques de Bragança; embora não esteja datado, encontra-se assinado pelos dois arquitectos portugueses. Tanto Valentim José Correia como Feliciano de Sousa Correia pertenciam ao quadro do Ministério das Obras Públicas. Encontrámos já este último como autor do projecto que se pretendeu aprovar para a remodelação das instalações da Academia de Belas Artes. Iremos encontrar Valentim José Correia envolvido nas obras de reconstrução do mosteiro Jerónimo de Belém... Ambos os arquitectos oferecem os seus serviços no *Almanak* de Zacarias de Vilhena BARBOSA, *op cit*, 1ª parte, 1865.

tectónica não deixa, porém, de nos revelar uma certa nobreza, que motivou um comentário entusiasta de Júlio de Castilho⁴¹⁴.

A política de construção levada a cabo, nestes anos, pela Casa de Bragança, estendeu-se, nesses moldes, a todas as suas propriedades nesta zona da cidade. São múltiplas as obras aprovadas para construção nas ruas vizinhas do chão do paço ducal arruinado. A notícia mais antiga que conseguimos apurar data de Maio de 1832, ano em que mereceu beneplácito a planta do *Novo alinhamento projectado para o prédio da Sereníssima Casa de Bragança na rua do Ferragial de Baixo*⁴¹⁵. Pouco mais tarde seria deferida pela Câmara Municipal de Lisboa a construção de novos imóveis por parte da Casa de Bragança com fachadas para a rua do Alecrim⁴¹⁶, e rua Nova dos Mártires⁴¹⁷.

Posterior ao incêndio de 1841 foi também a edificação do Hotel Bragança⁴¹⁸, o qual foge, contudo, ao esquema regular e à contenção ornamental comum aos restantes prédios. Neste imóvel, que mereceu as mais duras críticas por parte dos seus contemporâneos⁴¹⁹, salienta-se, para além do revestimento em azulejo das fachadas⁴²⁰, o perfil gótico dos arcos apontados das janelas e da decoração das respectivas bandeiras. O *Braganza Hotel*, como também chegou a ser designado, isolado pelo seu decorativismo no conjunto das construções patrocinadas pela Sereníssima Casa nesta zona da cidade, representa a cedência ao «mesquinho sintoma de revivalismo» tal como se divulgou em Lisboa entre os anos 40 e 50 de oitocentos⁴²¹.

No que respeita aos novos prédios destinados à rua do Tesouro Velho, que aqui mais importa analisar, o primeiro projecto para o seu realinhamento a ser submetido à apreciação da Câmara foi, de acordo com o que se pode apurar, realizado em 1846. Incluía esse plano o prospecto de um prédio a

⁴¹⁴ «Belos prédios são estes na verdade, e muito mais belos comparado com o que se usava, e usa, em Lisboa. Oiço que (apesar das altas rendas) o juro que deles tira a casa de Bragança é pequeníssimo, tanta foi a bizzarria da construção; madeiramentos caros, muito pé direito, óptimos materiais, muito ar, tudo contribui para tornar as moradas da rua do duque magníficas e confortáveis (...)» in *op cit*, 2ª ed., vol. VIII, 1937, p.105.

⁴¹⁵ ANTT, Plantas do Ministério do Reino (AHMF), Mç 5263, IV/C/107 (40).

⁴¹⁶ ACML (Arco do Cego), alçado nº 25, 1846.

⁴¹⁷ Idem, alçado nº 174, 1850.

⁴¹⁸ Em 1845 já este Hotel se encontrava arrendado para exploração por Carlos Clemente Dyson: cfr. A Vieira da SILVA, *op cit*, 1942, pp.52-53.

⁴¹⁹ Júlio de CASTILHO refere-se ao «edificio maciço do Hotel Bragança», com profundo desprezo pelas suas «ogivasinhas presunçosas, e a sua platibanda sem carácter», mostrando bem que dá por mal empregues os «cem contos de reis» que se gastaram na sua construção; cfr. *op cit*, 2ªed., vol. VIII, 1937, p.68.

⁴²⁰ Sobre o fenómeno do revestimento das fachadas dos prédios com azulejo, iniciado no Porto mas de raiz brasileira, e difundido a partir dos anos 40 de Oitocentos ver José-Augusto FRANÇA, *A Arte em Portugal no século XIX*, 3ªed., 1ºvol., pp. 367-371.

⁴²¹ Cfr. Idem, p.362.

construir do lado poente da rua, portanto, em terreno outrora pertencente aos marqueses de Valença. Ainda que a planta e o alçado respectivos tenham desaparecido, restou-nos o registo da sua aprovação, nos termos estabelecidos pela deliberação camarária de 2 de Outubro de 1845⁴²². Contudo, o alinhamento da parte Oriental da rua só seria definitivamente regularizado em Janeiro de 1855, mediante a cedência por parte da Câmara Municipal de um pequeno troço da via pública⁴²³. Este acordo, que veio possibilitar a regularização do traçado da rua, parece ter acabado de reunir as condições necessárias ao arranque das obras de reedificação da ala do antigo paço ducal voltada para a actual rua António Maria Cardoso.

Não obstante, já desde o Verão de 1854, pelo menos, a Casa de Bragança estava segura da possibilidade de reedificar as ruínas do antigo palácio. Foi nesse contexto que o Administrador da Sereníssima Casa e Estado de Bragança, Joaquim José Falcão⁴²⁴, dirigiu o convite a Achille Rambois para que se procedesse à elaboração do risco do edificio a levantar nesse local, o qual mereceu a aprovação do próprio rei D. Pedro V em data anterior a 24 de Julho desse ano. Esta situação pode ser definida com grande clareza a partir da carta que Rambois remeteu ao mesmo Administrador, depois de lhe ter sido anunciado o deferimento régio relativo ao projecto que traçara com Giuseppe Cinatti e cuja execução eram então, consequentemente, chamados a dirigir⁴²⁵.

Nos termos estabelecidos pelas *Instruções que se devem observar acerca das despesas - abonos - compra de material e outros actos na edificação dos prédios da Sereníssima Casa e Estado de Bragança a datar do 1º de Janeiro de 1846*⁴²⁶, isto significava que, para além da execução estrita da obra, Cinatti e Rambois, detinham sob sua responsabilidade a gestão do *stock* dos materiais e, logo, a

⁴²² *Diário do Governo*. - N.234 (4 Out. 1845); vide supra nota 33.

⁴²³ Cfr. A. Vieira da SILVA, *op cit*, 1942, pp.46-47. O Auto de vistoria foi enviado ao Administrador da Casa de Bragança, em 17 de Janeiro de 1855, nos seguintes termos: «(...)A Câmara Municipal de Lisboa me encarrega de remeter a V.Exª o incluso Auto de Vistoria a que se procedeu no passado dia 4 do corrente para se determinar o novo alinhamento do terreno na rua do Tesouro Velho, para que V. Ex.ª se digne de o assinar se o achar conforme, e manda devolver depois para os efeitos necessários (...); ACB. *Correspondência e Requerimentos 1838-1865* - 1/Lisboa, Mç 2487, cadº6, doc.7178.

⁴²⁴ Joaquim José Falcão fora Ministro da Fazenda durante o período cabralista.

⁴²⁵ ACB: *Correspondência e Requerimentos* - Lisboa/1, Mç 2487, cadº 5, doc.6683. Esta carta, assinada com data de 24 de Julho de 1854 foi redigida nos seguintes termos:

«Ex.mo Sr.. O projecto dos edificios do Tesouro Velho apresentado a V.Exª tendo tido a felicidade de ser aprovado por Sua Majestade como V.Exª diz na sua carta e na qual juntamente me faz a honra de me convidar para a direcção da completa execução dele obriga muito eu e meu colega Cinatti agradecer a V.Exª e a honrarmos muito em o aceitar, assegurando a V.Exª que nós empregaremos o maior desvelo e zelo para mostrarmos dignos da confiança com que somos de V.Exª favorecidos. A construção e decoração dos edificios serão executadas com baseados cálculos e claros detalhes tendo sempre em vista de produzir o confortável, com o efeito do ornato modesto e próprio como justamente declara V.Exª, e o mestre de obra da Sereníssima Casa de Bragança será para nós um forte auxílio.(...)».

⁴²⁶ ACB, *Correspondência e Requerimentos 1838-1865*, 1/Lisboa, Mç 2487, cadº 1, doc. 1240.

gestão dos próprios fornecedores, a admissão ou dispensa de artistas e operários, a decisão dos contractos de empreitada, bem como, a optimização do emprego da mão de obra e o incremento do ritmo dos trabalhos. Estava-lhes igualmente atribuída a inspecção dos livros de registo relativos aos pagamentos dos operários e gastos de material. Finalmente, cabia aos architectos manter a Administração da Casa de Bragança informada sobre o andamento das obras, submetendo sempre à sua aprovação as decisões de maior importância. Este regulamento, elaborado na urgência de controlar os gastos e definir alguns procedimentos básicos para o bom andamento das diversas construções patrocinadas pela Sereníssima Casa, demonstra-nos que o papel reservado aos architectos estava longe de ser exclusivamente técnico. A direcção de uma obra implicava igualmente a responsabilidade da sua gestão global.

Em 1854, Cinatti e Rambois comprometem-se a executar a construção e decoração dos edificios da rua do Tesouro Velho a partir de «baseados cálculos e claros detalhes», procurando essencialmente responder às exigências que naturalmente se impunham a qualquer habitação de qualidade, ou seja, a observância do conforto sem descuidar o valor primacial do «efeito do ornato modesto e próprio». Partindo deste documento pode atribuir-se com segurança ao risco dos cenógrafos italianos o plano de «alteração e edificação» para a «rua do Ferragial de Cima, lado norte em continuação para a rua do Tesouro Velho» que, logo no início de Setembro de 1855, a Casa de Bragança levava ao juízo municipal. Estes desenhos estão, infelizmente, perdidos, o que nos impede de avaliar a extensão das modificações em relação às «fachadas novas», aprovadas em 1858⁴²⁷. Desconhece-se a razão que impediu a imediata execução desse projecto.

As hesitações e demoras que parecem ter ensombrado a construção que se pensava implantar no chão onde outrora se erguera o paço ducal, podem ter sido condicionadas exactamente pelo peso dessa memória. Ao recusar-se a continuidade da obra, iniciada ainda nos anos 40, de que resultaria um conjunto de imóveis em tudo semelhante ao da rua dos duques de Bragança, a Administração da Sereníssima Casa e, em última instância, o próprio rei, parecem ter considerado insuficientemente digno desse local a implantação de um prédio de habitação concebido em moldes regulares. Reunindo condições mecénicas excepcionais, conferidas pela estreita relação com a família real, a Casa de

⁴²⁷ Do projecto de 1855 restou apenas o registo da aprovação dos alçados pelos serviços da Câmara: ACML (Arco do Cego), *Livro dos Prospectos de Prédios N.º 1*, obra n.º 499, 10 Set. 1855, p.26vº.

Bragança pode lançar-se no patrocínio de uma obra que, embora pensada com vista ao arrendamento, revela uma situação de compromisso muito forte com a imagem de uma casa apalaçada⁴²⁸.

A estrutura arquitectónica das fachadas dos dois edifícios gémeos da rua António Maria Cardoso, pela economia da sua composição, permite uma relação com um núcleo de habitação aristocrática definido numa genealogia lisboeta que remonta ao século XVII, cujo o rasto não se havia ainda desvanecido. Edifícios de dois andares em que o ritmo da fenestração impõe uma leitura acentuadamente horizontal, rematados em cada extremidade por cunhais de grande expressividade. Dotados de uma extrema contenção ornamental, o andar nobre aparece salientado, encerrando uma marcação eficaz da localização dos salões de recepção pela introdução da varanda corrida e pelo decorativo dos frontões. Digamos que, sob o ponto de vista da concepção do alçado principal, lhe falta apenas o essencial portal nobre! Nessa «lacuna» reside precisamente a actualidade do conjunto. A sugestão de uma galeria porticada no piso térreo, se por um lado contribui para acentuar a insistência na repetição algo monótona de elementos idênticos, por outro lado remete-nos para os esquemas dos imóveis urbanos neoclássicos, como os que Percier e Fontaine desenharam para algumas zonas de Paris⁴²⁹.

Embora recorrendo a uma linguagem arquitectónica de grande sobriedade, estes edifícios escapam à tipologia do prédio de rendimento pombalino. A organização das suas fachadas permite uma aproximação à imagem da habitação unifamiliar de feição aristocrática. Somente neste contexto se compreende que a resolução arquitectónica deste conjunto ouse desprezar a possibilidade de um melhor aproveitamento da altura a partir da construção de mais andares⁴³⁰, ou de igual modo, desperdice espaço útil com um terraço na zona central de união dos dois edifícios, afastando-se consequentemente de alguns princípios fundamentais dos edifícios de rendimento, naturalmente concebidos com vista à máxima rentabilização. Este contraste já havia sido evidenciado quando atrás se referiram os prédios da nova rua dos Duques de Bragança, exemplo perfeito do modo como também o século XIX soube reconverter e adaptar às exigências da época a resolução arquitectónica dos imóveis de morada colectiva, quer ao nível do tratamento das fachadas, quer dos interiores.

⁴²⁸ Na história arquitectura doméstica de Lisboa encontramos um antecedente com um tipo de compromisso equivalente. Trata-se da casa construída em 1747, para habitação própria, por João Frederico Ludovice, arquitecto do palácio de Mafra. Embora vulgarmente designada como palácio esse edifício é na verdade um prédio de rendimento; ver Gustavo de Matos SEQUEIRA, «Palácio Ludovice» in *A Sétima Colina*, 1994, pp. 76-77.

⁴²⁹ Os prédios da rue Rivoli, por exemplo.

⁴³⁰ Os prédios pombalinos tinham, no mínimo, mais um piso a que se juntava ainda o aproveitamento do andar da mansarda; recorde-se igualmente que os limites impostos à altura dos edifícios, calculado de acordo com a largura das ruas em que se implantavam, só será legislada em 1864; vide supra 29.

Apesar de fugirem ao padrão regular dos imóveis urbanos de rendimento, os prédios da rua António Maria Cardoso, não podem deixar de se inserir nessa categoria de habitação. Contrariamente ao princípio partilhado pelas casas apalaçadas, em que o desenho do arquitecto é submetido à vontade e necessidades do proprietário que, sendo também o futuro morador, detém um papel fundamental na concepção do programa, quer em relação à distribuição do interior, quer da própria linguagem arquitectónica, as novas casas da rua do Tesouro Velho foram construídas sem que à partida se conhecessem os seus futuros ocupantes. Sob este ponto de vista, os dois edifícios traçados pelos cenógrafos italianos, submetidos à aprovação régia, são em definição prédios de rendimento.

Para além da ausência de jardim, estes imóveis afastam-se igualmente do modelo de habitação nobre pelo facto de cada um dos andares encerrar habitações distintas, o que a análise dos interiores pôde facilmente comprovar. Se os compararmos com a estrutura adoptada pelo palacete dos Iglésias é possível verificar a existência de algumas coincidências, a começar por se tratar de um palacete que servia de morada para duas famílias distintas. Partilham igualmente a grande sobriedade na composição dos alçados, onde o sentido de dignificação se concentra primordialmente no cuidado com que se demarcou o andar nobre, de importância vincada pela inserção de varandas. Mas a vocação de aparato da morada dos Iglésias vai mais longe. Abrange o portal, o coroamento com platibanda e teve, além disso, continuidade no programa artístico do interior. Na rua do Tesouro Velho tudo se passa num nível intencionalmente mais modesto, concebido para utilizadores que permaneceram por muito tempo entidades abstractas.

Após a aprovação do projecto as obras foram iniciadas com rapidez, estando já em pleno curso no início de 1859, altura em que Achille Rambois remeteu ao Administrador da Sereníssima Casa as plantas «do prédio de ângulo do lado sul da rua do Tesouro Velho», assegurando que o seu traçado estava em conformidade com «a edificação que se está fazendo»⁴³¹. A ideia da celeridade do processo de construção pode ser ainda comprovada a partir da primeira proposta recebida pela Casa de Bragança para o arrendamento de um dos edifícios. Curiosamente, esta proposta, endereçada a José Joaquim Falcão, Administrador da Sereníssima Casa, a 5 de Outubro de 1860, visava a utilização deste espaço, não como habitação, mas para a instalação dos escritórios da Companhia do Caminho

⁴³¹ ACB, *Correspondência e Requerimentos 1838-1865*, 1/Lisboa, Mç 2487, cadº 10, doc.11873 A notícia da existência desses desenhos chega apenas por via desta carta datada de 7 de Janeiro de 1859; os originais não constam do acervo documental do arquivo da Casa de Bragança.

de Ferro do Sudoeste. Nos termos do acordo pretendido para o aluguer da casa «sita na rua do Tesouro Velho, que ainda está por concluir», o representante da Companhia, Hardy Kislop, estabelecia: «A Companhia tomará de arrendamento a mencionada casa pelo prazo que V.Ex^a designar, pagando por ela 1:200\$000 reis anuais - começando o arrendamento no 1º de Janeiro de 1861 - mas com a simples condição que V.Ex^a porá desde já à disposição da Companhia três quartos da mesma casa para servirem de escritório.»⁴³².

Esta proposta não parece ter sido inteiramente do agrado da Administração da Casa de Bragança que, só em Janeiro de 1862, cedeu os dois imóveis para morada de particulares, com um arrendamento superior à quantia oferecida pela Companhia do Caminho de Ferro na diferença de mais 400\$000 reis. Esta informação foi apurada com base na troca de correspondência estabelecida entre a Casa de Bragança e José Lourenço da Luz⁴³³, a quem, no dia 5 de Novembro de 1862, seriam entregues as chaves da casa que tomara por aluguer (ou seja, o prédio que muito mais tarde viria a ser utilizado pelos serviços da PIDE/DGS), nos termos da proposta acordada em Janeiro do mesmo ano.

Depois de ter vistoriado todos os seus «apartamentos e serventias», assegurando-se de que eram apropriados para habitação da sua família, José Lourenço da Luz predispôs-se a ficar neste edifício, dando conhecimento ao Administrador da Casa de Bragança de que embora «(...)a casa tenha menor capacidade do que o outro prédio contíguo para o lado sul da mesma rua, estou resolvido a arrendá-lo com as mesmas condições, em geral, com que arrendou o segundo o Snr. Henrique La Roque; isto é, pela renda anual de 1:600\$000 reis (...)»⁴³⁴. Neste documento estão igualmente definidas as contrapartidas exigidas à Administração da Sereníssima Casa, a qual deveria assumir o compromisso de ter a obra acabada a 31 de Outubro desse ano, o que implicava: «(...) - estarem feitos os encanamentos da água e seus competentes depósitos, - estarem prontos os condutores para o gás, com seus bicos competentes nas escadas corredores, cocheiras e casas de lavor (...)».

⁴³² ACB, *Correspondência e Requerimentos 1838-1865*, 1/Lisboa, Mç 2487, cadº 11, doc.13989.

⁴³³ José Lourenço da Luz era, já ao tempo do governo de Costa Cabral, o Director do Banco de Portugal, situação que lhe conferiu um papel preponderante no meio político nacional. A sua acção controversa ficou particularmente conhecida pela guerra que moveu contra os «caixas» do Contrato do Tabaco pela defesa dos interesses do banco que dirigia; cfr. Maria Filomena MÓNICA, *op cit*, 1992, p.9.

⁴³⁴ Carta datada de 27 de Janeiro de 1862; ACB, *Correspondência e Requerimentos 1838-1865*, 1/Lisboa, Mç 2487, cadº 14, doc.15416. José Lourenço da Luz estipula também que dessa quantia anual estipulada seria pago um ano adiantado no mês de Setembro, «ficando depois, nos três anos seguintes a satisfazer em Semestres adiantados entregues no dia 30 de Novembro e 31 de Maio de cada ano (...)».

Apesar de nada ter sido apurado sobre a identidade do principal ocupante do edifício situado na ala mais a sul da rua do Tesouro Velho, o citado Snr. Henrique La Roque, a pesquisa desenvolvida em torno de José Lourenço da Luz parece ser suficientemente elucidativa sobre a qualidade dos moradores que ocuparam o piso nobre destas habitações. Para além de presidente do Banco de Portugal, José Lourenço da Luz era Par do Reino, pertencia ao Conselho de Sua Majestade, cargos que acumulava ainda com a direcção da Escola Médico-Cirúrgica de Lisboa na qualidade de lente jubilado. Era comendador da Ordem de Cristo e da Ordem de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa⁴³⁵.

José Lourenço da Luz aparece, assim, como um digno representante da grande burguesia liberal lisboeta, facto que nos remete de novo para o carácter excepcional das casas riscadas por Cinatti. O teor das carta remetida pelo futuro arrendatário do prédio setentrional encerra alguns dados importantes relativos a estas habitações, que permitiram, por exemplo, verificar que a iluminação a gás, possivelmente pelos perigos que a sua utilização comportava, se restringia às zonas de circulação e serviços situadas no piso térreo do prédio. Apesar da inexistência de qualquer planta destes edifícios, a análise dos interiores demonstrou que, pese embora a simetria do esquema de composição das fachadas, os edifícios não têm a mesma distribuição, podendo além disso, confirmar-se que prédio meridional é ligeiramente maior, por via da pré-existência que assimilou.

Cada um dos edifícios encerrava, como vimos, duas casas de morada independentes, o que a conservação dos acessos originais pode, ainda hoje, facilmente comprovar⁴³⁶. No piso térreo, onde se situavam as cocheiras e mais zonas de serventia (que incluíam cozinhas), partindo de portas distintas, nascem duas escadas que conduzem aos andares superiores. As escadarias que fazem em ambos os prédios a ligação ao piso nobre, dispostas centralmente, têm feições distintas mas igualmente cuidadas. Enquadram-se perfeitamente no âmbito do «ornato modesto e próprio» acordado no contrato entre os arquitectos e a Casa de Bragança, pelo que estão longe da concepção mais faustosa das escadarias de aparato, tal como aprece definida, por exemplo, na entrada principal da morada dos Iglésias.

⁴³⁵ Cfr. Zacarias de Vilhena de BARBOSA, *op cit*, 2ª parte, 1865, p. 72.

⁴³⁶ Não deixa de ser curioso que José Lourenço da Luz, ao estabelecer o compromisso de aluguer da sua casa, reservasse para si o direito de «(...) trespassar a terceiro um, ou ambos os andares do prédio, precedendo licença da Sereníssima Casa de Bragança.»; ACB, *Correspondência e Requerimentos 1838-1865*. 1/Lisboa, Mç 2487, cadº 14, doc. 15416.

O acesso às moradas dos últimos pisos, faz-se por escadas dispostas lateralmente, as quais, na ausência de qualquer ornato, têm um aspecto mais utilitário em harmonia com a condição mais modesta das próprias habitações, bem denunciada, aliás, pela composição da fachada⁴³⁷. Apesar dessa situação, não deixa de ser significativa uma certa tentativa de valorização dos andares superiores que deve, em parte, explicar a conversão dos três vãos centrais em janelas de sacada, quando o projecto original previa que fossem de peitoril. Esse grupo de janelas, único sobreposto de cornija neste andar, ainda que em moldes bastante mais modestos dos que encontrámos no andar nobre, demarca a presença da sala de recepção em posição equivalente à do piso inferior.

Concebidas na sua génese para corresponder às exigências do quotidiano burguês, tanto em privacidade quanto na adaptação ao convívio social, a distribuição das divisões é, em todos os andares, servida por longos corredores de circulação. Aparecem também várias escadas de serviço que assessoriam comumente os dois pisos, já que, de acordo com um costume muito vulgarizado em França, as instalações do pessoal doméstico, remetidas para as águas-furtadas, foram pensadas para serem partilhadas pelos empregados dos dois inquilinos⁴³⁸. Desvirtuadas pelas transformações operadas no decorrer dos tempos, é muito difícil ter hoje uma percepção fiel do modo como se distribuíam as diferentes instalações. Não obstante, a localização das áreas destinadas ao convívio social voltadas para a fachada principal, levam-nos a considerar, de acordo com a lógica de tripartição aqui, necessariamente, estabelecida horizontalmente, que os alojamentos mais íntimos seriam os mais recuados. De acordo com as exigências de conforto que então se impunham, as divisões maiores dispõem de lareiras. As peças que actualmente ainda aí se encontram, decoradas com sobriedade, são uniformes, alternando-se por vezes a cor do mármore utilizado entre o rosa e o branco.

A análise destes edifícios leva-nos a considerar, face ao panorama das construções até então realizadas, constrangidas pela sobrevivência adulterada da proposta pombalina, que Cinatti e Rambois foram pioneiros no lançamento de uma proposta alternativa de tipologia de prédio de rendimento. A distinção dos acessos a cada um dos andares afasta-se muito do modelo da caixa de escadas central comum, própria da tipologia ordinária dos imóveis de rendimento de genealogia pombalina, revelando uma programação dos espaços capaz de dar uma resposta actualizada às exigências de uma elite social que se rege pela procura de uma maior individualização e intimidade. O mesmo se poderá

⁴³⁷ A hierarquia das habitações estabelece-se, como sempre aconteceu antes da invenção dos elevadores, em proporção decrescente relativamente à altura dos andares.

⁴³⁸ Cfr. Monique ELEB-VIDAL e Anne DEBARRE-BLANCHARD, *op cit*, 1989.

afirmar em relação às soluções adoptadas para resolver a questão dos serviços e da circulação no interior da habitação.

Elevada a tal nível, esta proposta deve ser entendida como uma solução de compromisso que soube relacionar os «males menores» inerentes à estrutura de um prédio de rendimento com qualidades reservadas apenas aos palacetes de morada unifamiliar. Esta feliz combinação não parece ter tido futuro no domínio da arquitectura privada de Lisboa. Ela só pode ser explicada pelo carácter excepcional da obra empreendida e pela capacidade de investimento da Casa de Bragança. Em qualquer outra situação ter-se-ia privilegiado a possibilidade de uma maior rentabilização deste espaço, aumentando, por exemplo, o número das habitações disponíveis, de acordo com o que vimos acontecer nos prédios edificadas na rua dos duques de Bragança.

Em carta que dirigiu ao Administrador da Casa de Bragança em Julho de 1854, Achille Rambois, a pedido do próprio José Joaquim Falcão, ainda que sem mencionar o total da quantia envolvida, expunha duas formas possíveis de efectuar o pagamento por conta dos serviços a prestar⁴³⁹. A questão é colocada do seguinte modo: «(...)Em quanto aos termos da retribuição que V. Ex.^a deseja saber a nosso respeito nós vamos assentar aqui alguns modos de consegui-los seja por um compenso no fim da obra em conformidade do bom gosto dela, ou por uma determinada quantia mensal, na proporção do tempo que julgasse empregar (...)»⁴⁴⁰. A opção era deixada ao critério dos encomendadores.

Em conclusão de todo este processo deve considera-se ainda o facto de os trabalhos realizados por Cinatti e Rambois para a Sereníssima Casa se terem estendido para além da elaboração do projecto e direcção desta obra. A qualidade dos serviços prestados, justificou que, de então para o futuro, os arquitectos italianos fossem sistematicamente solicitados para a execução de tarefas de natureza diversa, tornando-se numa espécie de «consultores técnicos» permanentes da Administração da Sereníssima Casa. Enquanto decorria a edificação dos prédios da rua do Tesouro Velho, a eles se recor-

⁴³⁹ Este foi o único documento encontrado com dados relativos à remuneração dos trabalhos de Cinatti e Rambois no domínio da arquitectura.

⁴⁴⁰ A fim de clarificar a lógica deste modo de pagamento, Rambois dá o exemplo do modo como lhes havia sido efectuada remuneração relativa à «rectificação» que haviam acabado de fazer na «casa do Il.^{mo} Snr. Pereira da Costa e que V. Ex.^a viu (...)»; esta fizera-se com base numa quantia calculada em 30\$000 reis/mês «visto ser uma obra não muito apressada, cujo compenso teria aumentado ou diminuído se o tempo fosse mais breve ou mais dilatado (...)»; ACB, *Correspondência e Requerimentos 1838-1865*, 1/Lisboa, Mç 2487, cadº 5, doc.6683.

reu por diversas vezes, face à necessidade de proceder a vistorias ou definir as obras necessárias à conservação das propriedades⁴⁴¹.

Foram múltiplos os relatórios encontrados no arquivo de Vila Viçosa resultantes de vistorias efetuadas, por exemplo, no edifício do Hotel Bragança. O seu estado, algo decadente já em 1855, por conta de uma persistente infiltração de água proveniente do terraço⁴⁴², que com gravidade atingia os tectos do edifício, era fonte de preocupação constante. Em Setembro de 1856, Rambois definia as duas hipóteses a considerar na resolução deste problema, uma das quais compreendia o alteamento do 3º piso, onde se situavam as instalações dos criados. Quer se mantivesse o sistema de cobertura por terraço, quer este fosse substituído por um telhado, Rambois defende a inteira substituição do madeiramento das vigas e asnas, pouco sólidas pelo excessivo distanciamento com que foram colocadas⁴⁴³.

Nenhuma das obras de fundo sugeridas teve execução, devendo a Administração da Casa de Bragança ter-se limitado a acudir ao imóvel com soluções improvisadas. Em consequência disto, o edifício do Hotel chegou a limites de degradação inimagináveis, razão pela qual Rambois e Cinatti são chamados de novo a avaliar a extensão dos estragos. Assim surge, com data de 6 de Março de 1877 um *Relatório sobre o estado actual do edificio do Hotel Bragança e das obras mais ou menos necessárias para concertos e conservação*⁴⁴⁴. Neste documento a prioridade das intervenções é estabelecida pelas obras de «1ª necessidade e urgentes», a que correspondiam o arranjo dos telhados (incluindo

⁴⁴¹ Cinatti e Rambois fizeram também avaliação de edificios, como no caso dos dois prédios pertencentes ao conde de Farrobo que a Sereníssima Casa se propôs adquirir, situados na rua do Outeiro e na própria rua do Tesouro Velho (nº 1 a 3); cfr. ACB, *Correspondência e Requerimentos 1838-1865*, 1/Lisboa, Mç 2487, cadº 8, doc.9974.

⁴⁴² Carta de A. Rambois para o Administrador da Casa de Bragança, 1 Outubro de 1855: «Em consequência da ordem mandada por V. Ex.^a, eu juntamente com o mestre de obra fizemos vistoria ao tecto da Hospedaria Bragança e pelo exame feito seja ao asfalto do terraço como na parte interna dos tectos informamos a V.Ex.^a que a ruína do terraço é geral e progressiva, ela se manifesta tanto no asfalto antigo como na parte consertada no Verão de 1854, a causa e o efeito são os mesmos por toda a superficie do terraço, a espalmadura do asfalto sendo estendida sobre os laterícios que formam a cobertura, e estes assentes sobre um gradamento de madeira pouco sólido, a atmosfera influndo sobre esta matéria mete o sistema em movimento continuo que produz a desconjunção dos laterícios e as fendas no asfalto tornando-se portanto indispensável por esta Inverno um remédio extensível a este terraço que meta o edificio ao abrigo da chuva (...); ACB, *Correspondência e Requerimentos 1838-1865*, 1/Lisboa, Mç 2487, cadº 6, doc. 7943.

⁴⁴³ Cfr. ACB, *Correspondência e Requerimentos 1838-1865*, 1/Lisboa, Mç 2487, cadº 6, doc. 7943.

⁴⁴⁴ ACB, *Correspondência e Requerimentos 1866 - 1880*, 2/Lisboa, Mç 2488, cadº 17, doc.31709. O estado de degradação chegara a níveis verdadeiramente caricatos. Victor Carlos Sassetti, rendeiro do Hotel desde Fevereiro de 1877, escreve em Dezembro do mesmo ano ao Administrador da Casa de Bragança dizendo: «Lembrarei a V.Ex.^a que estou de posse do dito prédio desde o dia 1 de Fevereiro (...), que ao 2º dia de posse, desabou o tecto de um quarto ocupado pela senhora do Embaixador da Rússia, que por pouco não foi vítima. A esse desabamento seguiram-se outros, incluindo parte do tecto da escada principal; o restante está em condições tais, que os locatários recusam descer por ela, preferindo a de serviço, que está repugnante»; ACB, *Correspondência e Requerimentos 1866-1880*, 2/Lisboa, Mç 2488, cadº 17, doc.32031.

asnas e madeiramentos), dos encanamentos de águas e esgotos, dos soalhos, estuques dos tectos, bem como a revisão da amplitude das saídas de ar das chaminés, calculando-se os gastos em três contos de reis.

As obras de segunda necessidade passavam pela renovação de «estuques e pinturas interiores, complemento de tabiques» e pelo concerto das escadas, ficando em último na escala das prioridades a colocação de papéis pintados e as pinturas de ornato. Previam-se um gasto de 1:800\$000 reis no conjunto destas duas rubricas. De acordo com o conteúdo deste relatório, foi entregue à Administração da Casa de Bragança, com data de 20 de Maio de 1877, um orçamento geral bastante pormenorizado das obras a efectuar, no qual se acertava a quantia a despendar em 2:750\$000⁴⁴⁵. A direcção destas obras não coube a Cinatti e Rambois, então completamente absorvidos pela reconstrução da ala conventual de Santa Maria de Belém, como se verá.

O protagonismo assumido por Achille Rambois na condução de todos os contactos estabelecidos com a Casa de Bragança, marca mais uma situação de excepção deste processo. Esta circunstância, para além de estar directamente relacionada com a necessidade de repartição de tarefas, própria do trabalho de grupo, pode também ligar-se, eventualmente, ao facto de Rambois acumular a qualidade de arrendatário da Sereníssima Casa⁴⁴⁶.

Embora não se tenha conseguido apurar as condições e a extensão do período ao longo do qual Achille Rambois se teria associado à exploração da cervejaria Jansen, esse facto é mencionado com bastante clareza pela nota biográfica publicada à data da sua morte na revista *O Ocidente*⁴⁴⁷. Situada em propriedade da Casa de Bragança, do lado poente da rua do Tesouro Velho, no edifício que viera substituir as ruínas do palácio dos marqueses de Valença, esta cervejaria foi inaugurada por John Henry Jansen⁴⁴⁸ cerca de 1870. Não se encontraram quaisquer outros indícios de ligação entre

⁴⁴⁵ In Idem (este documento não tem numeração própria).

⁴⁴⁶ Encontra-se no arquivo de Vila Viçosa uma nota assinada por Rambois onde este confirma a aceitação do aumento de uma renda, não especificada, para a quantia de 150\$000 reis; ACB, *Correspondência e Requerimentos 1838-1865*, 1/Lisboa, Mç. 2487, cadº 16, doc.17631.

⁴⁴⁷ Aí se diz textualmente que «Rambois era o proprietário da bem conhecida cervejaria Jansen»; in *O Ocidente*, op cit, 1882, p.186.

⁴⁴⁸ A quem pertencia igualmente a Fabrica de Cerveja da Baviera que lhe ficava anexa, e que também ostentava o seu nome. O terreno para a fundação da fábrica fora arrendado à Sereníssima Casa em Abril de 1855, por John Henry Jansen e Michael Gerhards; a produção da cerveja Jansen deu-se ininterruptamente até 1934; cfr. A. Vieira da SILVA, *op cit*, 1942, p.36.

Rambois e esta casa comercial, embora nada obste a que o cenógrafo tenha obtido, por exemplo, uma cota da sua exploração como forma de capitalizar o seu património.

Não podemos todavia esquecer que Cinatti estava já, neste anos finais da década, envolvido na direcção de uma obra que o obrigava a viajar com alguma frequência à capital do Alentejo, onde iria desenvolver uma série de trabalhos que contribuíram decisivamente para consagrar o seu nome no domínio da arquitectura e do restauro monumental em Portugal.

4. SINTOMAS DE MUDANÇA: O DESPERTAR DO OLHAR PARA A HERANÇA MEDIEVAL

4.1. Palacete de José Maria Ramalho em Évora

Se Lisboa foi o primeiro e principal local de acolhimento para o artista italiano, Évora seria a sua cidade de adopção. Os trabalhos que aí desenvolveu ao longo de cerca de dez anos, tiveram uma dimensão impossível de alcançar no meio mais cosmopolita e competitivo da capital, sobretudo ao nível da intervenção urbanística e patrimonial. À dimensão lisboeta Cinatti era um arquitecto. Na capital alentejana Giuseppe Cinatti foi o arquitecto. Aqui trabalhou isoladamente⁴⁴⁹. Quando se deslocou pela primeira vez a Évora, a fim de executar o projecto para a nova morada do lavrador José Maria Ramalho Diniz Perdigão, nada faria supor o determinante papel que lhe estava reservado no processo de renovação urbana e de restauro do património monumental. Conduzido à cidade por via de um dos seus mais proeminentes cidadãos, a acção do arquitecto modificou a feição daquela que se tornaria em breve, na mais importante entrada da cidade: a porta do Rossio de S. Brás⁴⁵⁰. Incrustada na muralha, a nova habitação do lavrador eborense beneficia da sua implantação aberta para o enorme terreiro do Rossio, sobressaindo aos olhos de todos quantos, vindos da estação, se aproximavam do aglomerado urbano fortificado. Embora não se tenha encontrado qualquer documentação específica sobre a encomenda e o projecto desta obra, que Fialho de Almeida considerou como a «mais elegante casa moderna da cidade»⁴⁵¹, a atribuição do risco deste palacete a Giuseppe Cinatti não oferece a menor dúvida. Largamente citada por todos os roteiros e publicações dedicados à cidade, é referida logo em 1881 pelo arqueólogo Augusto Filipe Simões⁴⁵².

José Maria Ramalho foi uma das figuras mais carismáticas da elite social eborense da segunda metade do século XIX, definindo um percurso ascensional solidificado por uma fortuna calculada, à data

⁴⁴⁹ O nome de Rambois nunca é citado em qualquer das obras que riscou e dirigiu em Évora.

⁴⁵⁰ Por aí se fazia a ligação à Estação do caminho de ferro inaugurado em 1863.

⁴⁵¹ In *Estâncias de Arte e de Saudade*, s.d., p. 98 (1ª ed, 1921).

⁴⁵² Augusto Filipe Simões (1835-1884) foi durante largo período responsável pela Biblioteca Pública e professor do liceu de Évora. Membro da Real Associação dos Arquitectos Cívicos e Arqueólogos Portugueses, coube-lhe a iniciativa de reorganizar o Museu Cenáculo; sobre a atribuição do edifício ao arquitecto italiano ver «Ruínas Fingidas no Passeio Público de Évora» in *O Manuelinho de Évora*. - N. 46 (1881); ver também, entre outros, Caetano da Câmara MA-NOEL, *Através da cidade de Évora*, 1900.

da sua morte, em três mil contos de reis⁴⁵³. Há muito se havia tornado num dos maiores proprietários do distrito de Évora. Filho de lavradores abastados, desenvolveu o seu património a partir da aquisição sistemática dos bens desamortizados, que vocacionou essencialmente para a exploração agrícola⁴⁵⁴, tendo procurado «sempre empregar nas suas propriedades todas as alfaías e métodos mais modernos em harmonia com os admiráveis progressos que a agricultura lá fora tem feito durante os últimos tempos.»⁴⁵⁵. Mas deu um contributo importante também como industrial, tendo-se distinguido no domínio da transformação de cortiça.

Adaptado às condições da economia alentejana, onde centrou toda a sua actividade, este lavrador dá-nos uma face distinta da burguesia oitocentista. Proveniente de um meio rural e afastado dos negócios da capital, ligados primacialmente ao comércio e às especulações financeiras, José Maria Ramalho não deixa de se enquadrar num grupo social emergente favorecido pela expansão económica dos anos da Regeneração. A atenção dada nesse período ao sector primário⁴⁵⁶ aliada à liberalização do acesso à propriedade, depois da abolição dos morgadios e da desamortização dos bens de mão morta, reflectiu-se no domínio social imprimindo-lhe uma dinâmica nova. O «aburguesamento» da hierarquia social alastrou-se naturalmente às zonas periféricas em relação aos grandes centros de Lisboa e Porto.

No caso específico de Évora estudos recentes comprovam que a reorganização do poder local se fez com base numa oligarquia coesa de proprietários rurais, onde se misturavam os membros da nobreza local de velha estirpe e lavradores recentemente enriquecidos⁴⁵⁷. Apesar de «despido de vaidades e contrário a aparências aristocráticas»⁴⁵⁸, o investimento de José Maria Ramalho na habitação tem uma expressão comum à que encontramos em Lisboa, por exemplo, no caso de Tomás Maria Besso-

⁴⁵³ Cfr. *Comércio e Indústria*, vol. III, 1886. José Maria Ramalho Diniz Perdigão nasceu em 1830 no monte da herdade da Oliveirinha, freguesia de N.º Sr.ª da Graça do Divo, concelho de Évora. Morreu nesta cidade em Janeiro de 1884, deixando como única herdeira sua mulher Inácia Angélica Fernandes.

⁴⁵⁴ Helder A. FONSECA refere que «Apesar dos interesses que colocou na Banca (foi o principal promotor e accionista do Banco Eborense) e na indústria, foi para a terra e para a agricultura que dirigiu a maior parte dos seus fundos e esforços.» in *Economia e atitudes económicas no Alentejo oitocentista* (tese de doutoramento), 1992, p.606.

⁴⁵⁵ In *Comércio e Indústria*, op cit, vol.III, 1886.

⁴⁵⁶ Patente no empenho do Estado na promoção de movimentos associativos e na criação de escolas agrícolas, bem como no impulso dado à realização de exposições para divulgação da produção do sector. Em 1854 o Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria instituiu por decreto um novo *Regulamento Geral das Sociedades Agrícolas*, a partir do qual foi criada a Sociedade Agrícola do Distrito de Évora; cfr. Irene VASQUINHAS e Margarida NETO, «Agricultura e mundo rural: tradicionalismos e inovações» in *História de Portugal*, vol.V, 1993.

⁴⁵⁷ O estudo mais importante sobre as questões socio-económicas desta região no século XIX deve-se a Helder A. FONSECA, op cit, 1992.

⁴⁵⁸ In *Comércio e Indústria*, op cit, vol.III, 1886.

ne. Cinatti veio dar corpo a uma obra prestigiante para os seus proprietários. Para além da elevação luxuosa das condições de vida, o palacete da porta do Rossio veio sobretudo confirmar o *status* social adquirido.

Embora a maioria dos autores situe o início da construção do palacete de José Maria Ramalho na primeira metade dos anos 60⁴⁵⁹, foi possível fazer retroceder alguns anos a data da encomenda desta obra. Ao percorrer os registos das Actas das sessões da Câmara de Évora não se encontram referências sobre a aprovação deste ou qualquer outro projecto arquitectónico então delineado para a cidade. Estamos longe do controle mínimo garantido pela Repartição Técnica da Câmara de Lisboa⁴⁶⁰. Verificou-se, no entanto que, desde Maio de 1856, o lavrador negociava com o Município eborense o alargamento da sua propriedade junto da porta do Rossio de S. Brás a fim de «edificar a sua residência e de dar à rua um maior embelezamento»⁴⁶¹. O ajuste definitivo desta questão só veio a ser concretizado em 1859, quando foi assinada uma escritura de subrogação onde se acordava, sem prejuízo dos interesses camarários, a troca do foro que José Maria Ramalho pagava por uma parte do terreno «da casa nobre que anda edificando junto à porta do Rossio, por cinco foros impostos em diversas propriedades sitas nesta concelho e excedentes aquele na quantia de 1200 reis (...)»⁴⁶².

Em Outubro deste mesmo ano foi assinado ainda um outro contrato entre o proprietário e a Câmara, com vista à concessão de uma maior porção de água corrente proveniente do Aqueduto da Água de Prata. A sua necessidade era justificada pelo facto de «tendo empreendido a edificação duma casa nobre na rua do paço (...), trata de concluir essa obra dispendiosa, e a deseja enobrecer a todos os respeitos levando água corrente a seus jardins(...)»⁴⁶³.

O teor destes documentos permite verificar que em 1859 a construção do palacete do lavrador eborense já havia sido iniciada o que, pressupondo o respeito pelos procedimentos regulares em obras,

⁴⁵⁹ Cfr., entre outros, Celestino DAVID, *op cit*, 1945, p.83.

⁴⁶⁰ Não existem, por isso, no arquivo municipal de Évora quaisquer projectos de obras relativos a este período.

⁴⁶¹ Sessão de 12 de Maio de 1856; ADE, *Livro Nº66 das Actas da C.M.E.: 1854-1857*, pp.106v-107: «Deferiu-se a mais um requerimento de José Maria Ramalho, no qual pede a troca dum pedaço de terreno no largo da Porta do Rossio, por outro da sua propriedade denominada o Quinchoso da rampa, com o fim de edificar a sua casa de residência, e dar à rua maior embelezamento (...)».

⁴⁶² Sessão de 16 de Agosto de 1859; ADE, *Livro Nº67 das Actas da C.M.E.: 1857-1859*, pp. 186v-187.

⁴⁶³ Sessão de 15 de Outubro de 1859; ADE, *Livro Nº68 das Actas da C.M.E.: 1859-1861*, pp.26-26v. O contracto então celebrado vinha dar resposta a uma petição que José Maria Ramalho fizera a 30 de Outubro de 1857. A demora da resolução deverá ser relacionada com o estado de degradação das condutas do Aqueduto, em cujo o arranjo a Câmara se empenhou nesta mesma época.

permite situar a realização do projecto em data anterior ao final da década de 50⁴⁶⁴. O conteúdo destas actas testemunha também o alargamento da propriedade em relação aos seus limites originais por via de novas parcelas adquiridas ao governo municipal, bem como demonstra que, muito antes do seu casamento com Inácia Angélica Fernandes, realizado em 1864, José Maria Ramalho tomara posse da grande casa «situada ao fim da rua do Paço e defronte da porta do Rossio» onde residira o avô da sua futura mulher, o sargento-mor António José Fernandes⁴⁶⁵.

De acordo com a descrição que dela fazem os Índices Orfanológicos do Concelho de Évora, o edifício que pré-existiu no chão onde José Maria Ramalho construiu a sua habitação era composto por «16 casas altas e seis baixas, com cavalaria, palheiro, aramado para bois e um pátio, um quinchoso com sua nora e uma estalagem pegada à mesma casa que consta de 9 casas baixas e de duas cavalariças e seu palheiro e quintal»⁴⁶⁶. Esta descrição remete-nos para um nível de morada organizada em torno de um pátio, de acordo com os valores fundamentais do modelo de habitação de raiz medieval.

A composição da casa nobre urbana dos séculos XV e XVI importara as características essenciais das moradas erguidas em ambiente rural. São múltiplos os exemplos de edifícios que mantiveram essa estrutura orgânica no perímetro fortificado de Évora, testemunhando o brilhantismo de uma época em que a cidade se convertera numa segunda capital do reino e contava com a presença constante da corte. A análise dessas estruturas, pela sua organização e permanência de dependências conotadas com actividades agrícolas, levou Gabriel Pereira a concluir que «o fidalgo quando fez o palácio urbano transplantou o plano do seu solar»⁴⁶⁷. Pode pois admitir-se que a casa comprada por José Maria Ramalho aos descendentes de António José Fernandes, fora, como tantas outras, edificada nesse período.

Embora houvesse sido ampliada e melhorada por obras levadas a cabo durante a primeira metade do século XIX, a casa manteve intacta a sua distribuição orgânica, bem como sobreviveu a estalagem

⁴⁶⁴ Este facto pode ainda ser comprovado a partir do testemunho de A. F. Castilho em carta dirigida ao duque de Saldanha, sobre o projecto da escola primária que desejava ver construída em Sintra, onde se comenta a ausência de Cinatti em Évora em Setembro de 1858; vide supra nota 287.

⁴⁶⁵ Cfr. Idem, p.353. A família Fernandes fazia parte da elite social eborense definida pelo autor a partir do núcleo dos quarenta maiores contribuintes do concelho, que controlavam todas as funções de relevo do governo e administração local, incluindo a escolha das comissões de recenseamento eleitoral.

⁴⁶⁶ ADE, *Índices Orfanológicos do Concelho de Évora*: Mç. 30, procº 567.

⁴⁶⁷ Gabriel PEREIRA, *op cit*, 1934, p.166; vide supra nota 35.

adjacente⁴⁶⁸. A qualidade e a grandeza desta pré-existência vêm redimensionar a iniciativa do grande lavrador eborense. José Maria Ramalho poderia ter-se limitado a adaptar às exigências do seu quotidiano uma construção que, pelas suas dimensões, seria necessariamente aparatosa. Assim aconteceu com a maioria das grandes famílias eborenses, de nova ou velha estirpe⁴⁶⁹. É, no entanto, difícil de aceitar que este edifício fosse uma casa nobre no sentido mais carismático do termo. A persistência de um anexo denominado em todos os registos como estalagem, numa casa situada às portas da cidade, remete-nos para uma actividade económica extraordinária, que não se coaduna com o modo de viver inerente à condição aristocrática. Seja como for, a iniciativa de José Maria Ramalho marca uma situação de excepção no contexto da arquitectura eborense oitocentista.

Amuralhada, Évora era uma cidade com fracas hipóteses de expansão territorial. Por outro lado, poupada aos efeitos do Terramoto, nela subsistiam a larga maioria dos palácios fundados em épocas anteriores que, por opção ou conveniência, continuaram a servir de morada à elite social. Assim sendo, apesar do investimento na habitação se ter revelado preponderante, ditando a aquisição, a transformação e o melhoramento da quase totalidade das casas nobres existentes, tornando-as mais adequadas às exigências de um estilo de vida simultaneamente mais intimista e mais sociável, quase nada se construiu de raiz no domínio da arquitectura privada.

Sabe-se hoje, a partir do estudo desenvolvido por Helder Fonseca, que o modo de habitar destas famílias conheceu alterações significativas sem que, no entanto, fossem estruturalmente remodelados os seus locais de residência. Os edifícios dessas casas centenárias, pelo modo como serviam as necessidades de núcleos familiares ligados à posse da terra e à exploração agrícola, mantinham uma certa actualidade⁴⁷⁰. Daí que as mudanças operadas ao longo do século XIX se contivessem num

⁴⁶⁸ Em 1826, o edifício era descrito como tendo «dezassete casas altas e uma varanda e (...) uma água -furtada, e para serviço das mesmas, casas baixas entrando logo celeiros, cavalariças, palheiros, e aramada para bois, seu pátio, cocheira, que são doze casas baixas e seu quintal com sua nora e árvores de fruta e juntas à mesma uma estalagem que consta de seis casas altas e seis baixas com seu pátio e poço e cavalariça»; ADE, *Índices Orfanológicos do Concelho de Évora*; Mç. 47, proc.º 839. Ver também Helder A. FONSECA, *op cit.*, 1992, pp. 353-354.

⁴⁶⁹ Não só as famílias tradicionais como, por exemplo, os Cordovil mantiveram as suas seculares habitações. O estudo desenvolvido por Helder A. FONSECA deixa perceber que a partir da década de 30 de oitocentos «são muitos os casos documentados sobre compra e recuperação de casas nobres. Proprietários e lavradores como os Amaral, os Rosado de Carvalho, os Camões, os Fernandes, os Perdigões e os Pinto da Maia, e homens de negócios e lavradores como os Fiuza, os Lopes, os Pereira Rosa, os Pinheiros, os Sousa Matos, os Soares e os Vianas, são algumas das casas que até à década de 1870 compraram prédios apalaçados na cidade para neles instalarem a nova moradia urbana.»; in *op cit.*, 1992, p.346.

⁴⁷⁰ Evocando o modo de habitar das grandes famílias eborenses da segunda metade de oitocentos, Celestino DAVID constata a persistência da maioria dos palácios do século XVI, afirmando: «(...) muitas dessas casas existem ainda. Outras com aspecto semelhante se construíram depois, visto que a vida, sob o aspecto agrícola, poucas alterações so-

nível mais superficial, na renovação do mobiliário e na especificação da utilização dos espaços em consonância com as normas de civilidade próprias da sociedade oitocentista⁴⁷¹.

A casa de José Maria Ramalho surge assim como uma construção extraordinária. Liberto de qualquer vínculo linhagístico em relação ao edifício que adquirira, o grande proprietário tomou não só a iniciativa de demolir um edifício ancestral, como foi à capital buscar um arquitecto para delinear a nova estrutura que desejava construir de acordo com um gosto actualizado. O palacete delineado por Cinatti, exemplo arquitectónico único das possibilidades do gosto burguês na escala regional eborense, ganhou neste contexto um impacto urbanístico superior ao de qualquer obra produzida pelo arquitecto em Lisboa.

A partir do testemunho deixado por Carlos Basto⁴⁷² num diário de viagem onde registou as impressões e os factos mais relevantes da sua estadia em Beja e Évora, no Verão de 1867, documento inédito de importância fundamental para o inquérito aqui desenvolvido, foi possível determinar com segurança que, nesse ano, a casa delineada por Cinatti, estava já habitada embora se mantivesse numa fase de acabamentos, porquanto lhe faltavam as «salas de baile»⁴⁷³. A nova morada de José Maria Ramalho, em cujas obras o abastado lavrador confessou ter gasto 120 contos, provocou no negociante lisboeta a maior admiração. Começa por qualificá-la como uma «bela casa», mas logo corrige chamando-lhe, com toda a propriedade, «palácio».

Ainda que o trabalho do arquitecto italiano, a quem se refere como «meu amigo Cinatti»⁴⁷⁴, lhe fosse familiar, por via das obras realizadas para o seu sogro, Tomás Maria Bessone, Carlos Basto não deixa de se sentir impressionado pela obra edificada em Évora. Nela descobre «um gosto surpreendente», onde pressente, significativamente, um distanciamento em relação ao contexto da arquitectu-

freu, dominando ainda o proprietário e o rico lavrador, necessitado de cómodo à altura da sua lavoura.»; in *Eça de Queirós em Évora*, 1945, p. 80.

⁴⁷¹ Cfr. Idem, p.343.

⁴⁷² Carlos Augusto Pereira Basto (1843-1915?) era filho do negociante da praça de Lisboa, Nuno José Peixoto Basto; ligou-se pelo matrimónio a Leopoldina Maria Bessone, pelo que era, desde 1865, genro de Tomás Maria Bessone. Os apontamentos manuscritos e ilustrados, encadernados em quatro volumes, onde inscreveu as suas impressões sobre a *Viagem a Beja e Évora em 26 de Junho de 1867*, realizada na companhia de seu pai e sua mulher, antecederam a redacção de um diário iniciado em 1870 e prolongado até 1915. Do *Diário* de Carlos Bastos chegaram aos nossos dias um total de 263 volumes; cfr. Fernando Marques da COSTA, «Aspectos da vida de um burguês (1870-1915)» in *O Século XIX em Portugal: comunicações ao colóquio organizado pelo Gabinete de Investigações Sociais*, 1979, pp. 157-171.

⁴⁷³ Carlos BASTO, *op cit*, 2º vol., 1867, p.59: «(...)II.mo Snr. Ramalho abastado lavrador e homem muitissimo franco despendeu no seu palácio 120 contos e ainda não está pronto, faltam-lhe as salas de baile».

⁴⁷⁴ In Idem, p.47.

ra eborense que o leva a fazer uma associação à capital, chegando mesmo a afirmar: «parece estar a gente em Lisboa quando se sai do Passeio e se vê a casa do Ramalho na frente.»⁴⁷⁵.

O edifício desenhado por Cinatti para a nova habitação de José Maria Ramalho reproduz na sua fachada principal a organização simétrica e tripartida que encontramos já em obras realizadas pelo arquitecto na capital, por exemplo, no próprio palacete dos Bessone. O destaque dado ao corpo central, delimitado pela introdução de duas grossas pilastras que, rompendo a cornija, repetem o desenho dos cunhais do edifício, é acentuado pela presença de uma varanda sustentada por sete modilhões. Os três largos pórticos do piso térreo, recortados a pleno centro, foram abertos numa zona, onde, tal como viramos acontecer no palacete dos Iglésias a S. Francisco, se faz realçar o efeito contrastante do aparelho de cantaria nua em relação ao reboco colorido que reveste a totalidade dos muros. O efeito decorativo resume-se aqui à utilização de cartelas ornamentais no espaço entre os modilhões de suporte do balcão do andar nobre, tal como elas esculturados com motivos naturalistas.

Contrariamente às moradas lisboetas, o palacete do lavrador eborense tem apenas um andar. Nesse piso nobre, bem delimitado pela inclusão de um friso que corre ao longo de todo o alçado e pela presença exclusiva de janelas de sacada, se concentrou todo o trabalho de decoração. Contrastando com a extrema simplicidade das três janelas de peitoril rasgadas em cada uma das alas laterais do piso térreo, os vãos do 1º andar receberam uma acentuação ornamental que se afasta da traça comum das obras de Cinatti analisadas até aqui.

Nos seus trabalhos precedentes o arquitecto optara sempre por sublinhar as janelas do andar nobre sobrepondo-lhes cornijas, que se adaptavam ao perfil rectilíneo das molduras então preferencialmente utilizado. As aberturas em volta perfeita da obra eborense impediram a repetição do esquema recorrente exigindo uma solução mais original e de natureza muito diversa. Partindo da simulação da pedra de fecho do arco, arquitecto e proprietário acordaram num recurso ornamental que desenvolve uma folhagem gorda a acompanhar a curvatura do vão. Sobre ela desenha-se um novo friso que salienta o recorte das janelas, sugerindo uma duplicação das arquivoltas à maneira da arquitectura medieval, prolongando-se em todas as fachadas do edifício.

⁴⁷⁵ In Idem, p.60.

Acentuou-se por essa via uma tendência uniformizadora de todo o conjunto, reforçada ainda pela presença da balaustrada e de uma banda decorativa que corre sob a cornija, concebida à maneira de uma banda lombarda, numa tímida, mas irrefutável, sugestão de revivalismo românico. O desenho trilobado da sucessão de arcos-cegos, bem como o remate em botão florido de cada «pingadouro», de notável vocação naturalista, remetem-nos já para um gosto conotável com a essência da decoração manuelina, no sentido com que fora recuperado pela obra da Pena, em Sintra.

O tipo de decoração aqui introduzido pelo arquitecto distancia esta obra das suas congéneres lisboetas. Embora a uniformidade repetitiva dos motivos ornamentais, bem como o facto de se limitarem a sublinhar os elementos formais da arquitectura, se comprometa ainda com a ênfase estrutural directa das composições delineadas para Lisboa, as soluções adoptadas não deixam de sobrecarregar a composição das fachadas apostando numa expressividade capaz de conferir uma imagem personalizada e distintiva. O apelo historicista dos seus elementos rompe o vínculo do «minimalismo» classicista veiculado até à data pelos projectos de Cinatti e anuncia, em parte, o caminho futuro da sua obra do domínio da intervenção patrimonial.

Pela sua forte componente decorativa, este edifício dificilmente se poderá relacionar com a vertente neoclássica mais erudita do trabalho do arquitecto, simbolizada, por exemplo, pelas obras construídas para Tomás Maria Bessone. Nele persiste, porém, um forte parentesco com os as estruturas mais simples que foi possível relacionar com a tradição da arquitectura doméstica de genealogia lisboeta, como os prédios de rendimento da Casa de Bragança ou o palacete Iglésias. Se esquecermos o invólucro decorativo, verificamos que os elementos de dignificação da fachada se restringem à varanda, para onde abrem os salões principais do andar nobre e ao portal, aqui desdobrado numa série de três arcos, sugerindo o modelo das fachadas porticadas italianas.

Neste contexto, o edifício eborense pode ser considerado como uma obra de compromisso entre dois mundos e duas opções estéticas. A sua dimensão regional de uma cidade como Évora, plena de contraste entre a cedência ao mundo rural e a ambição cosmopolita, deixou fluir uma atitude mais «experimentalista» por parte do arquitecto. A distância física a que se encontrava da sóbria tradição da arquitectura privada de Lisboa, teve os seus efeitos na abertura a uma nova linguagem decorativa, anunciando-se desta forma, pela primeira vez, na obra de Cinatti, uma atenção a valores de conotação revivalista, que há muito povoavam as suas propostas no domínio da cenografia.

Esta proposta é, sem dúvida, passível de conotar-se com a influência do gosto do encomendador, natural desta cidade onde se mantinham de pé os testemunhos da arte de edificar do final da Idade Média, mas não só. Foi precisamente em Évora, no decorrer dos anos 60, que, por outro lado, Cinatti se ocupou pela primeira vez da herança monumental da arquitectura gótica e manuelina. Motivado para a sua preservação, o artista italiano vê-se directamente ligado ao processo de restauro de alguns dos edifícios mais importantes do património histórico da cidade, a começar, como se verá, pela ala manuelina do paço real (Galeria das Damas). O início dessa nova fase da sua carreira, traria consequências globais para o futuro do seu trabalho, em moldes que aprofundaram a via revivalista e eclética timidamente anunciadas no palacete do lavrador eborense.

A construção do palacete de José Maria Ramalho esteve sujeita às condicionantes do terreno em que fundeou os seus alicerces. Parte dos alçados sul e nascente estão incrustados na estrutura da própria muralha da cidade, no local exacto em que começa a desenhar-se o baluarte do Príncipe. O ângulo recto que aí cumpre a linha de fortificação, impediu que a planta do edifício completasse a forma regular em U, já que a ala norte, desimpedida, cresceu bastante mais. Seja como for, a distribuição dos espaços é feita a partir de um pátio interior ajardinado à maneira tradicional. Foi esse jardim que, em 1867, Carlos Basto viu «coberto com um bonito *Kiosque* ao centro»⁴⁷⁶. As entradas no edifício são, por isso, axiais. O acesso ao andar nobre, onde se concentravam quer as salas de recepção, quer os aposentos privados, necessariamente mais recuados, faz-se por uma imponente escadaria que conserva a sua feição original, iluminada por três janelões abertos para o pátio.

Embora se desconheça a planta primitiva da habitação de José Maria Ramalho, as impressões registadas no diário do negociante lisboeta, permitem verificar que a habitação do casal estava reservada à ala norte do edifício⁴⁷⁷. Ai, piso térreo e andar superior organizavam os seus espaços de modo a

⁴⁷⁶ Actualmente, sem o quiosque, este espaço encontra-se ocupado por um lago circular, no meio do qual se colocou uma gárgula proveniente do convento de Santa Maria do Espinheiro de Évora.

⁴⁷⁷ «Passado um bocado voltámos a casa do Ramalho (...) este nos mostrou a sua bela casa ou para melhor dizer palácio que é de um gosto surpreendente; tem esta casa quatro frentes uma para o Passeio público que é linda pela vista do arvoredor, outra para o lado da cidade a qual é a maior pois tem talvez 24 janelas o que produz belo efeito; outra para o jardim da casa e outra para o lado do Rossio, esta tem uma das mais bonitas vistas que há pois se vêem dali imensas léguas de planícies, além do Rossio que é formidável (...). Tornando outra vez à casa do Ramalho direi (...) que está linda; à entrada tem um jardim coberto com um bonito *kiosque* ao centro; do lados são as entradas uma da serventia dele e outra de serventia dos hóspedes e por isso um lado da casa é unicamente feito para hóspedes. A casa é de um tamanho desconforme para marido e mulher, tem grandes salas para baile, lindas outras salas e uma quantidade imensa de gabinetes ao lado da casa de jantar, um para cavaco, outro para jogar, etc..., tem dois andares e um suplemento que é onde são os quartos dos criados, a sala de bilhar fica no pavimento dos hóspedes; a escada é linda, tem um cor-

combinar «grandes salas para baile, lindas outras salas e uma quantidade imensa de gabinetes ao lado da casa de jantar, um para cavaco, outro para jogar, etc...». A distribuição assim consignada remete-nos para uma vivência burguesa plenamente assumida. Os acessos, hierarquizados de forma a proteger as zonas de maior intimidade, estabelecem circuitos alternativos para os donos da casa e os que a visitam. As divisões, programadas de acordo com a sua utilização, particularmente sensível na variedade e especificidade dos espaços de sociabilidade, distinguem-se com todo rigor pela decoração e o mobiliário que, pela sua riqueza, foi capaz de impressionar Carlos Basto.

Assim se justifica a construção de uma casa «de tamanho desconforme para marido e mulher», tanto mais que a ala sul do edifício fora estruturado unicamente com vista a alojamento de frequentes hóspedes. O lavrador eborense preservava assim o espírito da morada original dos avoengos de sua mulher, onde, como se viu, se destacava a presença de uma estalagem. Agora, porém, o espírito desse anexo foi reconvertido. Dispensado de qualquer intuito rentabilizador, desnecessário a quem tinha um rendimento calculado em 40 contos anuais, esta «hospedaria» revertia a favor de uma imagem de prestígio e grandeza dos proprietários da casa. Os interiores do palacete de Évora conheceram ainda maior sofisticação e aparato quando, num período posterior à morte de José Maria Ramalho, Inácia Angélica Fernandes se ligou, num segundo casamento, a Francisco Eduardo de Barahona Fragoso⁴⁷⁸.

Como acontece na maioria das habitações burguesas desenhadas por Cinatti, os aposentos dos empregados domésticos foram remetidos para um andar esconso, cuja existência, aqui, não é denunciada na fachada. As zonas de serviço estavam reservadas ao rés do chão, sob o piso térreo alteado na vertente nascente pelo declive do solo, desenvolvendo um espaço capaz de abarcar 9 divisões, incluindo cozinhas e despensas. O resultado foi, assim, uma casa com uma área total coberta de 1054

redor bonito que vai ter ao jardim; a mobília é riquíssima o que não me admira pois este lavrador tem de rendimento cada ano 40 contos sendo só marido e mulher. O Jardim está em começo, deve vir a ser muito bonito, no fim do Jardim estão as cocheiras, cavalariças, picadeiros e armazéns, o que forma tudo isto uma casa de gosto (...); Carlos BASTO, *Viagem a Beja e Évora em 26 de Junho de 1867*, 4º vol., pp. 6-13 (manuscrito da colecção do Arquivo da Casa de Eugénio de Almeida).

⁴⁷⁸ Francisco Eduardo de Barahona Fragoso, filho do visconde da Esperança, nascera em 1843. Bacharel de Direito por Coimbra, desenvolveu uma importante colecção de arte portuguesa contemporânea, investindo igualmente na compra de antiguidades e mobiliário, renovando significativamente o recheio do palacete herdado por sua mulher. É de sua responsabilidade a encomenda dos frescos que decoram o vestibulo de entrada de onde arranca a escadaria nobre ao pintor portuense António Carneiro, realizados em 1902. Cfr. A. F. BARATA, *À posteridade: esboços biográficos (...) de Francisco Eduardo Barahona Fragoso*, 1891; ver também Túlio ESPANCA, *op cit*, 1966, p.201.

m2, composta por um piso térreo com 19 divisões e um andar superior com 15 salas, a que sobrepu-
nham os cinco quartos destinados ao pessoal doméstico⁴⁷⁹.

O acesso ao jardim que Carlos Basto encontrou ainda no começo, faz-se, como então o visitante já referia, por um «corredor bonito». Na descrição do genro de Tomás Maria Bessone não encontra-
mos, todavia, qualquer referência à porta que estabelece a ligação ao jardim, recuperada do espólio
arquitectónico do extinto convento de Santa Maria do Espinheiro, pelo que é provável que a sua in-
serção tenha ocorrido em data posterior a 1867 (recordemos que a casa se encontrava ainda então
em fase de acabamentos). Das ruínas desse antigo mosteiro hieronimita, que foi um dos mais impor-
tantes núcleos culturais de Évora nos séculos XV e XVI⁴⁸⁰, José Maria Ramalho conseguiu retirar
(comprar?) o portal que assinalava a Portaria, situada no alpendre quinhentista por onde se fazia
também o acesso à igreja, e uma gárgula esculpida de grandes proporções⁴⁸¹. O portal rocóco, de
mármore branco de Estremoz, veio, deste modo, valorizar a vertente nascente do edifício com a sua
exuberante ornamentação⁴⁸², contribuindo, talvez, para refrear o tom excessivamente recente do pa-
lacete.

Os negócios de troca e aforamentos de terrenos entre José Maria Ramalho e a Câmara Municipal de
Évora, acabaram por resultar num alargamento muito significativo da área ajardinada particular da
habitação, que extravasou os limites da muralha da cidade para ocupar parte do baldio do Rossio de
S. Brás. O influente lavrador conseguiu o usufruto de uma boa parcela desse recinto público por um
contracto de aforamento firmado a 30 de Julho de 1863 com o governo municipal. Os termos dessa
escritura, transcritos para a acta da sessão camarária, demonstram ter sido deferido a 25 de Março
do mesmo ano o requerimento de José Maria Ramalho Diniz Perdigão onde «para evitar cenas inde-
centes, e até mesmo imorais, que o recanto do Rossio - contíguo à casa nobre em construção - pela
sua forma facilita» pedia que lhe fosse alugado esse terreno «propondo-se ao cumprimento de certas
e determinadas condições que muito conduzem (...) ao embelezamento desta cidade (...)»⁴⁸³. Esta
zona baldia, previamente delimitada, foi arrematada pela soma de 9 mil reis/ano.

⁴⁷⁹ Também os jardins, horta e pomares da casa passaram a ocupar uma área de 5000 m2, como consta dos cadernos
do arquivo dos Registos Prediais de Évora: *Livro das Descrições Prediais*, prédios nº 8610 e nº12831.

⁴⁸⁰ Na cerca deste convento construiu Garcia de Resende a sua capela sepulcral; aí viveu também o pintor Frei Carlos.

⁴⁸¹ Vide supra nota 476.

⁴⁸² Assim o descreve Túlio ESPANCA, que acrescenta ainda: «(...) ornamentado com os habituais elementos naturalis-
tas, de nítida inspiração francesa e seguramente executado nos últimos anos do reinado de D. José por escultores lis-
bonenses. Está armorejado com o escudo da Ordem de S. Jerónimo. Trata-se do mais delicado espécimen do seu tipo
existente na cidade» in *Inventário Artístico de Portugal: Concelho de Évora*, vol.1, 1966, p.201.

⁴⁸³ Sessão de 30 de Junho de 1863; *Livro Nº70 da Actas da C.M.E.: 1863-1864*, pp. 44v-47.

Ao contrário do esquema adoptado no projecto de *villa* rural, concebida em moldes neopalladianos, onde as estruturas destinadas aos serviços da lavoura são assumidas à face do edificio, ainda que demarcadas do pavilhão habitacional, o palacete de José Maria Ramalho remeteu para fundo do seu jardim todos os espaços relacionados com a produção agrícola e a gestão das suas propriedades. Essas instalações, que vieram substituir os «celeiros, cavalariças, palheiros e armazém para bois seu pátio, cocheira», bem como o «pátio, poço e cavalariças» pertencentes à estalagem anexa à antiga casa nobre⁴⁸⁴, não se limitaram às cocheiras, cavalariças, picadeiros e armazéns citados por Carlos Basto. Incluíam também «celeiros, abegoarias, oficinas de ferreiro, (...) e dispensas ao serviço da rica e importante casa agrícola»⁴⁸⁵.

A nova edificação reviu a situação dessas instalações, retirando-lhes toda a preponderância ao desligá-las da estrutura do edificio de habitação, que assume, desse modo, um carácter essencialmente urbano. No entanto, a morada do grande lavrador não pôde prescindir da sua edificação. Assim sendo, a obra patrocinada por José Maria Ramalho, embora se destaque pelo seu aspecto radicalmente novo do padrão da arquitectura privada de cariz aristocrático sobrevivente na cidade, exemplifica, simultaneamente, a possibilidade de converter para formas actualizadas essas estruturas mais antigas, na medida em que o arquitecto se viu obrigado a desenhar os espaços adequados às necessidades básicas de um proprietário que mantinha na lavoura a sua principal actividade produtiva. Não nos deve surpreender o facto de, depois de reedificada, a habitação de Ramalho Diniz Perdigão venha a ser entendida como uma reinterpretação da tradição construtiva das casas nobres quinhentistas de Évora. Isso mesmo defende Celestino David ao escrever: «Quando Cinatti (...) projecta e constrói o palácio Ramalho (...) nessas velhas construções se inspira não para lhes reproduzir o estilo arquitectónico, mas para as imitar no número de dependências que exigia um palácio em que o proprietário, homem rico e senhor de vastas terras, era ao mesmo tempo, um grande senhor, servido por numerosa criadagem e um lavrador (...)»⁴⁸⁶.

O jardim enquanto zona de recreio reservada à intimidade familiar, sem mais aproveitamento utilitário, conquista todos os espaços disponíveis. Cultivaram-se também hortas e pomares para usufruto dos seus proprietários. O alargamento das áreas ajardinadas, ao extravasar os limites da propriedade

⁴⁸⁴ Vide supra nota 468.

⁴⁸⁵ Celestino DAVID, *op cit*, 1945, p. 83.

⁴⁸⁶ In Idem.

privada mediante o aforamento de terrenos públicos, confere à acção de José Maria Ramalho uma dimensão urbanística. O empenho do lavrador eborense na revitalização e enobrecimento desta zona da cidade, para prestígio da sua própria casa, acabaria por criar condições para a concretização de melhoramentos de peso no tecido urbano, como a construção do Passeio Público que Cinatti se ofereceria para riscar.

4.2. As cocheiras de José Maria Eugénio de Almeida

A segunda experiência revivalista de Giuseppe Cinatti teve lugar em Lisboa, já nos anos 60, mas em condições muito específicas que se torna necessário equacionar. No edifício encomendado por José Maria Eugénio de Almeida para instalação das cocheiras e cavalariças destinadas ao Parque de Santa Gertrudes, vastíssimo jardim murado que faustosamente completava o conjunto empreendido para sua habitação na capital, o arquitecto italiano fez reviver, miniaturizada, a imagem de um castelo medieval. Esta construção marca, no contexto da evolução da obra do arquitecto italiano, um momento absolutamente singular, mesmo aceitando a hipótese avançada por José-Augusto França⁴⁸⁷, de ter sido Cinatti o autor do risco da «ermida construída à maneira de uma catedral gótica» que integrava o conjunto das diversas «construções pitorescas» da quinta de António Lodi em Benfica⁴⁸⁸. Embora a datação atribuída pelo historiador à obra patrocinada pelo empresário do S. Carlos, a quem como se viu coube a responsabilidade da vinda de Cinatti para Lisboa, que situa entre as décadas de 40 e 50 de oitocentos, nos levasse a considerar o pioneirismo dessa experiência, a ausência de qualquer testemunho, sequer iconográfico, não é de molde a destronar a qualidade experimental da obra que o arquitecto italiano executou no Parque de Santa Gertrudes.

O carácter excepcional da construção desenhada para Eugénio de Almeida, advém não só do facto de, ao contrário de todos os edificios que concebera até então, não se tratar de uma estrutura destinada à habitação, mas também das condições particulares em que se definiu o projecto, relacionadas com as expectativas do próprio encomendador, e, evidentemente, com a natureza específica da composição, entendida como um pequeno monumento a incrustar de forma cenográfica numa ala do par-

⁴⁸⁷ Cfr. J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., vol. I, 1991, p. 381.

⁴⁸⁸ Cfr. I. de Vilhena BARBOSA, «Fragmentos de um roteiro de Lisboa», in *Arquivo Pitoresco*. - T. VI (1863), p. 105. Recorde-se, todavia, que António Lodi era irmão de Fortunato Lodi, arquitecto do Teatro de D. Maria II, pelo que não deixa de ser natural equacionar também a possibilidade de lhe ser atribuída tal autoria.

que. Com esta obra marca-se o início da colaboração do arquitecto com o grande negociante da capital que, em breve, haveria de determinar a sua contratação para as obras de reconstrução da ala nascente do mosteiro de Santa Maria de Belém, ocupado desde a extinção das ordens religiosas pela Casa Pia de Lisboa, instituição que tinha a seu cargo desde 1859. Figura preponderante do meio político e financeiro da capital, José Maria Eugénio é um dos raros elementos da grande burguesia, activa na segunda metade de oitocentos, relativamente bem conhecido⁴⁸⁹. O enorme espólio documental do arquivo particular da sua casa, conservado na posse dos seus descendentes, pela variedade e riqueza do seu conteúdo, permitiu desvendar com desusado pormenor o percurso de uma vida nas suas mais variadas tonantes. A análise desta figura mereceu no âmbito deste inquérito um desenvolvimento mais aprofundado. Justificada pela importância fundamental que Eugénio de Almeida deteve para o futuro da obra do arquitecto italiano, ela permite-nos, simultaneamente, rever os padrões de esterilidade consagrados na abordagem tradicional da elite social oitocentista.

A enorme fortuna acumulada por Eugénio de Almeida, uma das maiores do país, teve as suas raízes na providencial associação ao abastado negociante da praça de Lisboa José Joaquim Teixeira⁴⁹⁰, selada pelo casamento com a sua única filha em 1943. Bem apoiado, o jovem bacharel pôde lançar-se em investimentos empresariais mais arrojados, registando-se desde então a rápida ascensão do seu padrão de vida material e, conseqüentemente, da sua posição social.

A partir do estudo desenvolvido por Helder A. Fonseca e Jaime Reis⁴⁹¹, foi possível verificar que, de acordo com o comportamento típico da elite burguesa lisboeta de oitocentos, José Maria Eugénio diversificou a sua actividade económica acumulando interesses que vão do investimento fundiário e exploração agrícola⁴⁹² aos domínios comercial e industrial, mantendo-se ainda ligado aos negócios financeiros do Estado e às especulações bolsistas nacionais e internacionais. Em 1844, por via

⁴⁸⁹ José Maria Eugénio de Almeida nasceu em Lisboa, em 1811, no seio de uma família medianamente abastada que lhe proporcionou uma boa formação escolar e uma educação rigorosamente católica. Na Universidade de Coimbra obteve o grau de bacharel de Direito em 1839, tendo publicado, logo em 1837, uma dissertação académica dedicada ao «digníssimo lente» de Direito Público Basílio Alberto de Sousa Pinto; J.M. Eugénio de ALMEIDA, *Dissertação Académica ácerca do Artigo 183 da Constituição Política de 1822*, 1837.

⁴⁹⁰ Sobre a actividade económica da casa de José Joaquim Teixeira ver Helder A. FONSECA, *Um empresário e uma empresa agrícola na primeira metade do século XIX*, 1984.

⁴⁹¹ Helder A. FONSECA e Jaime REIS, *op cit*, 1987, pp. 865-904.

⁴⁹² Na última fase da sua vida o investimento fundiário assumiu uma condição preponderante, tornando-se, a par de José Maria Ramalho Diniz Perdigão, no maior proprietário fundiário do distrito de Évora; cfr. *Idem*.

da sua sociedade com José Joaquim Teixeira, Eugénio de Almeida sucedeu ao conde de Farrobo, como «caixa geral» da sociedade arrematante do contrato do Tabaco, Sabão e Pólvora, o qual, entre 1846 e 1858, partilhou com José Isidoro Guedes (futuro visconde de Valmor) e Joaquim Ferreira dos Santos (futuro conde de Ferreira)⁴⁹³.

Apesar de ter iniciado muito cedo a sua carreira política, sendo eleito em 1840 como deputado setembrista, Eugénio de Almeida, rapidamente desiludido, manter-se-ia afastado do Parlamento por longo tempo. Embora regressasse à cena política em 1846, como apoiante do governo chefiado pelo duque da Terceira, foi com Fontes Pereira de Melo que a sua intervenção nesse domínio se sedimentou. Ascendendo ao pariato em 1853, Eugénio de Almeida seria, seis anos mais tarde, nomeado para a provedoria da Real Casa Pia de Lisboa⁴⁹⁴.

Foi exactamente nesse ano de 1859 que se lançou na construção de uma nova casa de morada familiar, concebida na justa medida do prestígio social auferido⁴⁹⁵. Na sua plena maturidade, o grande capitalista, entregar-se-ia com equivalente fervor à condução das duas obras mais marcantes da sua vida. Beneficiando de uma larguíssima fortuna, deu início à reedificação do edificio monumental de Belém lançando-se, simultaneamente, no arranjo de uma habitação própria, adquirindo para o efeito a antiga morada do Provedor dos Armazéns no largo de São Sebastião da Pedreira ao qual anexou a vasta Quinta da Provedoura, comprada em 1857. Nesse conjunto, com uma área total de 86 000 m², reconstruiu o palácio e criou o parque de Santa Gertrudes, para o qual Giuseppe Cinatti seria chamado a riscar as «muralhas acasteladas dum solar merovíngio»⁴⁹⁶.

⁴⁹³ Cfr. Maria Filomena MÓNICA, *op cit*, 1992, pp. 8-9.

⁴⁹⁴ Embora pouco se saiba sobre as condições sociais e políticas que rodearam o golpe de Estado que afastou Costa Cabral e abriu caminho à Regeneração pode admitir-se que alguma influência tiveram os «caixas» do Tabaco, no contexto do conflito latente com o Banco de Portugal, liderado, pelo já nosso conhecido José Lourenço da Luz (ver Maria Filomena MÓNICA, *op cit*, 1992, pp. 8-9). A preponderância política conquistada por Eugénio de Almeida e, nomeadamente a sua elevação a Par do Reino, deve evidentemente relacionar-se com os serviços prestados à causa regeneradora. Atente-se no facto de que em 1865 José Maria Eugénio pertencia ao Conselho de Sua Magestade e era já fidalgo da Casa Real, situação que, curiosamente, nunca evidenciou (só a sua descendência utiliza o título de Conde de Vilalva). O bacharel lisboeta foi igualmente agraciado com as comendas da Ordem de Cristo e de Nossa Senhora de Vila Viçosa; cfr. Zacarias de Vilhena BARBOSA, *op cit*, 1865, 2ª parte, p. 72.

⁴⁹⁵ O gradual aumento do seu poder de compra já se reflectira anteriormente pela troca da casa que alugara, à data do seu casamento, na freguesia de Santa Engrácia, por nova residência num prédio apalaçado, situado na rua Formosa, arrendado ao barão de Alcochete; cfr. Helder FONSECA e Jaime REIS, *op cit*, 1987, pp. 872-873.

⁴⁹⁶ Expressão entusiástica com que qualificava um articulista o edificio onde se organizara um opulento baile promovido pela Associação Comercial de Lisboa; cfr. *O António Maria*. - 21 Jan. 1882.

As actividades recreativas e culturais da família Eugénio de Almeida, de acordo com os hábitos que vimos difundirem-se na elite social oitocentista, eram pautadas pela frequência assídua do teatro e da ópera. Os períodos de vilegiatura oscilavam entre o recolhimento da estância termal das Caldas da Rainha e a procura das zonas mais apropriadas para os «banhos de mar»⁴⁹⁷. Assinaláveis são também as viagens que frequentemente levavam Eugénio de Almeida a conhecer o país e a Europa. Esses percursos eram normalmente motivados pela natureza dos seus negócios, tendo consequentemente passagem obrigatória por Paris e Londres, onde estavam sediados os seus representantes nos mercados internacionais de títulos⁴⁹⁸.

Em Portugal, visitava regularmente as suas propriedades no Algarve e, sobretudo, na região de Évora, onde adquirira um vasto número de propriedades anteriormente vinculadas a algumas das maiores casas da antiga nobreza, numa estratégia de acumulação patrimonial que tem paralelo na actividade desenvolvida pelo lavrador eborense José Maria Ramalho Diniz Perdigão com quem, aliás, se associou algumas vezes⁴⁹⁹. Só a partir da década de 50 se intensificaram as viagens de vocação mais recreativa, em que se fazia acompanhar da família e de amigos. Beneficência e filantropia faziam também parte das despesas regulares da gestão da sua Casa, encargos que aumentaram consideravelmente depois da sua nomeação para a provedoria da Real Casa Pia de Lisboa⁵⁰⁰.

Indicador privilegiado, e raro, do índice cultural de Eugénio de Almeida é, sobretudo, a biblioteca notável que reuniu. Conservada até aos nossos dias, foi possível conhecer a diversidade e riqueza do seu conteúdo original através do *Catálogo Metódico de 1867 Ampliado em 1873*. A existência desta colecção constitui um dado de grande valor para a análise desta figura preponderante da elite social do liberalismo. No conjunto dos livros adquiridos pelo grande capitalista destaca-se, para além de uma quantidade assinalável de obras sobre questões económicas não inventariadas, uma significativa percentagem de estudos relacionados com as suas actividades profissionais e interesses políticos, ou seja, publicações de jurisprudência, administração, instrução pública, finanças, comércio, agricultura e economia rural. São obras de carácter manualístico, importantes pela sua vocação pragmática ligada à gestão dos negócios e empresas fundados pela casa de Eugénio de Almeida.

⁴⁹⁷ Em 1851 arrendaram uma casa de campo em Pedrouços onde veranearam até ao final da década, altura em que passaram a eleger a zona de Cascais; cfr. Idem, p.875.

⁴⁹⁸ Em Londres, o seu capital era aplicado através da firma Knowles & Foster, que o representava, mantendo, por isso, assídua troca de correspondência, como se constata a partir do espólio epistolar do arquivo da sua Casa.

⁴⁹⁹ Os dois capitalistas, ligados por interesses comuns, constituíram sociedade em algumas operações realizadas no decorrer da década de 50; cfr. Idem, pp. 892-893.

⁵⁰⁰ Estas despesas chegaram a representar cerca de 20% dos gastos totais da sua Casa; cfr. Idem, p.877.

A par destas encontram-se porém inúmeras edições de natureza bem diversa, organizadas em categorias gerais que vão das «ciências eclesiásticas», às «ciências morais e políticas», passando pelo núcleo das «ciências naturais e exactas». Não menos importante é a percentagem de volumes de literatura, história e «belas artes, artes e ofícios» registada no *Catálogo Metódico*⁵⁰¹. No total do conjunto sobressai a preponderância de títulos de autores francófonos, quer nos campos da literatura e história, quer no domínio dos estudos técnicos, o que testemunha a forte influência que a cultura francesa exerceu no bacharel lisboeta⁵⁰². O conhecimento actualizado sobre as mais recentes publicações de além-Pirinéus foi-lhe sem dúvida proporcionado pelas frequentes viagens que o levavam ao coração da Europa.

Sabe-se hoje que na base do sucesso de Eugénio de Almeida como empresário agrícola esteve, em parte, uma aplicada investigação sobre os cuidados a ter com as culturas, qualidades dos terrenos, instrumentos agrícolas mais apropriados ou conveniente alimentação do gado⁵⁰³. O seu espírito autodidacta, determinou sempre a procura da informação adequada aos empreendimentos em que se envolvia. Este aspecto particular da sua personalidade é aqui mencionado, porquanto se revela preponderante a colecção de compêndios e estudos sobre arquitectura que encontramos na biblioteca actualmente conservada em Évora. Apesar de isentas de expressão percentual, no conjunto global dos cerca de 2 000 títulos registados no *Catálogo Metódico*, as 25 obras dedicadas à arquitectura têm total relevância, não só pela sua actualidade e qualidade, mas também por testemunharem o interesse amadorístico do grande negociante por um domínio da criação artística que, sem dúvida, o passou a entusiasmar.

Na sua biblioteca encontramos obras de forte vocação didáctica publicadas pelos teóricos mais importantes do classicismo francês, como o *Cours d'Architecture ou Traité de la Decoration*, *Distri-*

⁵⁰¹ O conteúdo deste catálogo foi analisado e sistematizado por Helder A. FONSECA e Jaime REIS, de modo a poder estabelecer uma percentagem das ocorrências em cada um dos temas gerais que presidem à organização do catálogo. Os resultados obtidos revelam-nos que «Dos 2010 títulos principais registados (...) 8% pertenciam à “divisão” das “ciências eclesiásticas”, 31% à das “ciências morais e políticas” e 13% às “ciências naturais e exactas”. Os restantes volumes decompunham-se em “belas-artes, artes e ofícios” (3%), “literatura” (22%), história (23%).» in *op cit*, p. 877.

⁵⁰² Helder A. FONSECA e Jaime REIS contabilizaram, no núcleo da literatura, um predomínio do romance francês, com cerca de 75% das ocorrências, embora seja também assinalável a presença dos autores portugueses contemporâneos; cfr. *Idem*, p. 877.

⁵⁰³ Eugénio de Almeida tornou-se um especialista em diversas áreas do conhecimento relativo a questões agrícolas. Em 1855, dissertava numa reunião agrícola sobre «a plantação e cultura da figueira e uma apreciação das diversas qualidades que se conhecem na nossa província»; cfr. *Idem*, pp.876-877.

bution & Construction des Bâtiments onde se concentraram as lições do arquitecto francês Jean-François Blondel, publicado a partir de 1771, onde definitivamente se consagrava a distribuição dos interiores como uma arte inerente à construção arquitectónica⁵⁰⁴. Destaca-se, depois, um conjunto de trabalhos de autores mais recentes, entre as quais se contam, tanto obras de conteúdo teórico-prático, quanto *Recueils* de divulgação de modelos construídos. Entre os primeiros, merecem referência o *Traité (...) de l'Art de Batir* do arquitecto Jean Rondelet⁵⁰⁵, publicado a partir de 1842, bem como a obra do engenheiro de *Ponts et Chaussées* e professor na Escola Politécnica M.-J. Sganzi, intitulada *Programme ou Résumé des Leçons d'un Cours de Construtions*, o qual Eugénio de Almeida adquiriu na sua quinta edição, datada de 1840. O núcleo dos *Recueils* tem expressão em publicações de autores franceses como M. P. Gauthier⁵⁰⁶, Grandjean de Montigny⁵⁰⁷, Percier e Fontaine⁵⁰⁸, Paul Tarouilly⁵⁰⁹ e Victor Petit⁵¹⁰, do holandês P. Rubbens⁵¹¹, e do italiano Ludovico Candorin⁵¹².

O interesse de Eugénio de Almeida pelo estudo da arte da construção é ainda testemunhado pela encomenda que remete a um livreiro francês, em carta datada de 23 de Setembro de 1866, pedindo que lhe seja enviado um conjunto de seis publicações sobre arquitectura que tem urgência em consultar⁵¹³. De entre os volumes e periódicos requeridos a Mr. Daziaro constavam, entre outras, o *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du Xie au XVIe Siècle* (1858-1861) de E.E. Viollet-le-Duc, do qual Eugénio de Almeida tinha já os cinco primeiros volumes; a revista francesa *Le Moni-*

⁵⁰⁴ Dignos de referência são também obras mais antigas como *Cours d'Architecture (...)* de A.C. Daviler (1720) e uma terceira edição, datada de 1699, do estudo de M. Félibien *Des Principes de l'Architecture, de la Sculpture, de la Peinture, et des autres arts qui en dependent*.

⁵⁰⁵ Jean Rondelet foi discípulo de Soufflot e ensinava na *École Central des Travaux Publicques*.

⁵⁰⁶ M.P. GAUTHIER, *Edifices de la ville de Gênes et de ses environs*, 1818.

⁵⁰⁷ Grandjean de MONTIGNY et A. FAMIN, *Architecture Toscane ou Palais, Maisons et autres édifices de la Toscane*, 1815.

⁵⁰⁸ Charles PERCIER et P.F.L. FONTAINE, *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et ses environs*, 1809.

⁵⁰⁹ Paul TAROULLY, *Edifices de Rome Moderne*, 1860.

⁵¹⁰ Victor PETIT, *Maisons de Campagne des environs de Paris*, s.d.; e também *Habitations Champêtres: Recueil de Maisons, Villas, Châteaux, Pavillons, Kiosques, Parcs et Jardins*, s.d.

⁵¹¹ P. RUBBENS, *Architecture Italienne: contenant les plans et élévations des plus beaux Palais et Edifices de la Ville de Genes*, 1755 (obra publicada em Amesterdão).

⁵¹² Lodovico CANDORIN, *Studici teorici e pratici do Architettura e di ornato per la erezione delle fabriche im terra cota*, 1860 (obra publicada em Veneza).

⁵¹³ Na missiva que envia para Paris, para Mr. Daziaro, Eugénio de Almeida escreve: «Dans l'espoir, toujours ajournée, de faire un voyage à Paris. et d'aller vous rendre une visite (...) je ne vous ai pas écrit, comme nous en étions convenus, pour vous faire prier de m'envoyer la suite des ouvrages d'architecture. qu'on se publie par livraisons, et dont j'ai fait une abondante récolte chez vous. Mais le temps passe, et je ne peut pas attendre jusqu'au jour, où je dois aller à Paris (...), d'autant plus que j'éprouve le besoin de consulter quelques unes de ces ouvrages à propos d'un construction considerable dont je m'occupe très serieusement.»; ACEA, Copiador de Cartas Q, nº 4534.

teur des Architectes, fundada em 1847, que possuía somente até ao nº 66; o estudo de Eugène Rouyer dedicado à história da arquitectura francesa, *L'Art Architectural en France depuis François I jusqu'à Louis XIV* (1859-1866), da qual adquirira os dois primeiros volumes. O negociante lisboeta pedia ainda os números que lhe faltavam para completar a colecção do periódico berlinense, inteiramente dedicado à divulgação de projectos alemães, *Architektonisches Skizzen-Buch Mitt details; in zwanglosen Heften*, de publicação iniciada em 1856 e de que possuía já 51 números.

Como facilmente se observa, o conjunto de obras sobre arquitectura com que munuiu a sua biblioteca é bastante eclético, abrangendo estudos que vão da defesa do classicismo mais ortodoxo, a compêndios onde se divulgavam os princípios construtivos e a estética da arquitectura gótica. Presentes estão também a maior parte dos autores que Luciano Patetta toma como referência para a divulgação do revivalismo da arquitectura do Renascimento⁵¹⁴.

A curiosidade inata que conduz Eugénio de Almeida a aprofundar os seus conhecimentos sobre arquitectura, parece desenrolar-se isenta de qualquer *parti pris* no que respeita a oposição entre os valores classicistas e medievalistas, agudizada pelo confronto aceso em França entre a Academia e os que, refutando a legitimidade do seu ensino, faziam a apologia da arquitectura gótica. Sem condicionar as suas fontes de informação, reuniu uma base teórica que serve uma didáctica abrangente. Podemos, no entanto, extrair desde já alguns dados essenciais para a compreensão da sua postura enquanto encomendador. Por um lado confirma-se o predomínio da influência francesa na sua formação cultural, também no campo da arquitectura. Embora se encontrem obras de outra proveniência são os nomes dos grandes teóricos franceses que lideram a lista das suas referências. Por outro lado, o grau de informação que Eugénio de Almeida detinha nesta área contribui, sem dúvida, para fundamentar a um nível insuspeito o total empenhamento e dirigismo que protagonizou nas obras que teve a seu cargo, reportando-o para uma esfera de mecenato altamente participativo e, por isso mesmo, surpreendente.

À medida que enriquecia, Eugénio de Almeida, assumiu o comportamento típico da grande burguesia, investindo numa imagem de prestígio capaz de patentear para o exterior o poder económico e a posição social conquistados. A construção de uma casa de habitação própria tem, nesse percurso, e à

⁵¹⁴ Este autor cita nesse contexto a importância de obras como as de Percier e Fontaine, de Grandjean de Montigny e de Pierre Gauthier, atrás citadas; cfr. Luciano PATETTA, *op cit*, 1975, p. 314.

semelhança de todos os outros que atrás analisámos, uma dimensão de grande importância. A coincidência das datas entre o projecto do edificio e a sua nomeação para Provedor da Casa Pia de Lisboa é, em si mesma, expressão dessa intenção de consolidar um padrão de vida aristocrático.

O caso de Eugénio de Almeida permite-nos, porém, confirmar a suspeita de que o investimento ostentatório consumado na edificação de um palacete de morada familiar não é necessariamente sinónimo de uma atitude esbanjadora ou perdulária. Entre os rendimentos e as despesas da sua casa, mesmo quando se sustentaram as onerosas obras da sua futura habitação, houve sempre uma confortável distância⁵¹⁵. Por outro lado, o nível cultural que somos obrigados a reconhecer-lhe aliado ao consciencioso empenhamento com que liderou todas as suas iniciativas, de foro profissional ou privado, afastam-no do modelo caricatural proposto na abordagem da grande burguesia oitocentista. Esta situação é bem evidenciada no estudo desenvolvido por Helder Fonseca e Jaime Reis em torno do negociante da praça de Lisboa, ao concluírem que: «O retrato de Eugénio de Almeida e da sua vida privada (...) só muito parcialmente se conforma com o esteriótipo, que nos veio do século XIX, do burguês enriquecido durante e pelo liberalismo. Vivendo luxuosamente e com alguma ostentação, como seria de esperar de alguém com tamanhas posses, não se registam nele as piores feições de esbanjamento, de falta de cultura e exibicionismo pseudo-aristocrático que poderíamos esperar encontrar.»⁵¹⁶.

A 9 de Janeiro de 1861, Eugénio de Almeida requeria a «posse judicial» do antigo palácio do Provedor dos Armazéns, bem como dos «seus acessórios, serventias, logradouros e pertenças», isto é, a Quinta da Provedoura, na sua posse desde 1857, e umas casas contíguas ao palácio, que, entretanto, mandara demolir «para dar nobreza ao Largo e servidão ao Palácio»⁵¹⁷. O largo de S. Sebastião da

⁵¹⁵ Cfr. Helder A. FONSECA e Jaime REIS, *op cit*, 1987, p.872.

⁵¹⁶ In Idem, p. 878.

⁵¹⁷ *Requerimento de 9 de Janeiro de 1861*: «Ex.mo Sr., Diz o Par do Reino José Maria Eugénio de Almeida, que ele adquiriu per subrogação feita com Francisco Pacheco de Albuquerque, e sua mulher, per escriptura de 15 de Janeiro de 1859 lavrada nas notas do Tabelião desta Cidade (...), o antigo Palácio do Provedor dos Armazéns, situado no Largo de S. Sebastião da Pedreira, entre os caminhos que vão para o Rego e Benfica; e adquiriu por arrematação a Quinta e suas pertenças situada entre os ditos caminhos, e que confronta pelo sul com a nova estrada da circunvalação da cidade (...).O terreno ocupado por este Palácio e suas pertenças do lado Norte, bem como o terreno da Quinta, e o que foi expropriado para a estrada e postos fiscais, que hoje estão entre o Palácio e a Quinta, formavam uma só propriedade toda unida, a qual confrontava pelo lado nascente e poente com as estradas para o Rego e para Benfica, pelo Norte com quintais do Conde de Sargedas, e pelo Sul com casa do vigário de São Sebastião da Pedreira (...) como consta da escriptura de subrogação, pela qual o Provedor dos Armazéns Fernando de Larre adquirio a mesma propriedade (...). Fernando de Larre construiu na parte do sul desta propriedade o dito Palácio, que o Suplicante adquiriu por subrogação, e para dar nobreza ao Largo e servidão ao Palácio, comprou e demoliu as sobreditas casas, que eram do Vigário (...). Pretende o Suplicante tomar posse judicial do dito Palácio com os seus accessorios, serventias, logradouros e pertenças, conforme os documentos que junta (...)»; ACEA, Copiador de Papeis Diversos, B: 1859-1867, fl.45 v-46.

Pedreira mantinha-se então como um local rústico, praticamente fora de portas. Como consta do requerimento citado, aí nasciam os caminhos do Rego e de Palhavã.

Cerca de 1730, o arquitecto francês Fernando Larre, autor do edificio do Arsenal da Marinha⁵¹⁸, adquiriu aqui um terreno considerável e nele construiu um palácio, de sua traça e para sua habitação, que não deverá ter sofrido grandes estragos com o Terramoto de 1755⁵¹⁹. Manteve-se a propriedade na sua descendência mesmo após a morte, em 1797, do seu neto Fernando Larre Garcez Lobo Palha e Almeida, que foi Provedor dos Armazéns. O Palácio conservou até à data da sua aquisição por Eugénio de Almeida o seu aspecto primitivo. As grandes alterações só chegaram com o projecto de reedificação idealizado pelo capitalista lisboeta.

Contrariamente ao que tem sido avançado por toda a historiografia⁵²⁰, as obras de transformação do edificio setecentista não podem ser atribuídas a Guiseppe Cinatti. Jaime Batalha Reis era já bastante claro quando, ao escrever a pequena biografia do arquitecto italiano, lhe não atribuía mais do que o risco das cocheiras⁵²¹. A sequência temporal das duas edificações, aliada à contingência de serem patrocinadas por um único encomendador e, sobretudo, o facto de se desconhcerem os projectos originais delineados para a obra de reconstrução, levaram a maioria dos autores a assumir o arquitecto italiano como o seu autor mais provável.

Não obstante, como cabalmente se comprova a partir da documentação encontrada no arquivo da Casa de Eugénio de Almeida, e que inclui os alçados e plantas originais, este edificio é obra do arquitecto francês Jean Colson, outro dos profissionais estrangeiros que integrava o quadro técnico do Ministério das Obras Públicas, o qual, à semelhança de Pierre-Joseph Pézerat, parecia acumular funções de engenheiro e de arquitecto. Responsável por projectos do foro público, como a remodelação da sala da Câmara dos Pares em São Bento da Saúde, o Observatório Astrológico da Ajuda ou a Alfândega Nova do Porto, em breve encontraremos Colson envolvido no processo de reconstrução da fábrica conventual de Santa Maria de Bélem⁵²².

⁵¹⁸ Actual Museu de Artilharia.

⁵¹⁹ Cfr. Norberto ARAÚJO, *Inventário de Lisboa*, fasc. VIII, 1950, p. 53.

⁵²⁰ Cfr., entre outros, Norberto de ARAÚJO, *op cit.*, 1950 e J.-A. FRANÇA, *op cit.*, 3ª ed., 1º vol., p.355.

⁵²¹ Cfr. Jaime Batalha REIS, *op cit.*, 1879.

⁵²² A atribuição da nova morada de José Maria Eugénio a Colson foi como que intuita por José-Augusto França, ao descobrir no «gosto mais pesado» desse palacete «alguma lembrança da arquitectura francesa de Setecentos»; cfr. J.-A. FRANÇA, *op cit.*, 3ª ed., 1º vol., 1991, p.355.

A preferência dada pelo capitalista lisboeta a um arquitecto francês parece resultar como uma consequência natural da sua formação cultural eminentemente francófona. O prospecto do seu palácio, aprovado pela Repartição Técnica da Câmara Municipal de Lisboa em Dezembro de 1859⁵²³, em que Colson trabalhava desde, pelo menos, Janeiro desse ano (data das primeiras plantas submetidas ao juízo do proprietário), apresenta uma feição conotável com um gosto cosmopolita francês, embebido em citações renascentistas, que prepara a consagração do ecletismo da arquitectura parisiense do 2º Império.

Embora mantenha a platibanda e o frontão triangular neoclássicos⁵²⁴, o palacete de José Maria Eugénio não respeita inteiramente o perfil canónico das ordens. Assim, apesar de ser possível estabelecer algum parentesco entre este edifício e as obras delineadas por Giuseppe Cinatti, particularmente pela atenção concedida ao tratamento do corpo central, verifica-se a tendência para uma sofisticação decorativa que as obras do arquitecto italiano desenhadas nesse mesmo ano para a capital, como por exemplo o palacete dos Iglésias, não partilhavam. O contraste acentua-se quer pela adopção generalizada de um perfil rebaixado para as molduras dos vãos do 1º e 2º andares, quer pela utilização recorrente de frontões curvos nos remates das janelas laterais nas quatro fachadas do piso nobre, quer ainda pela estrutura ondulada do alçado posterior. Essa fachada irregular, possivelmente adoptada por condicionalismos impostos pela pré-existência⁵²⁵, resulta num aspecto visual muito distinto da ordem esquadriada dos projectos riscados pelo arquitecto italiano.

O confronto entre a leitura do edifício e os desenhos assinados por Colson em Janeiro de 1859, revelam algumas alterações impostas ao projecto original, não só ao nível de pormenores decorativos, mas também em relação às dimensões do palacete para o qual estavam inicialmente previstos apenas dois andares. Pouco depois da execução do projecto Jean Colson regressou a Paris, ficando a direc-

⁵²³ ACML (Arco do Cego), alçado nº 732: *Projecto para a reconstrução da casa do Ex.mo Snr. José Maria Eugénio de Almeida, no largo de S. Sebastião da Pedreira.*

⁵²⁴ Destaca-se no frontão uma composição alegórica esculpida representando num «Estímulo para o estudo» as artes e as ciências, executado pelo imaginário francês Anatole Calmels, então instalado em Portugal, que foi igualmente encarregue de realizar os modelos dos restantes apontamentos escultóricos da fachada principal, cuja passagem à pedra esteve a cargo da firma de canteiros de António Moreira Rato; cfr. Carta de Anatole Calmels para Eugénio de Almeida, 12 de Outubro de 1861; ACEA, *Cartas recebidas 1861*, Mç. 1, nº 5.

⁵²⁵ Desconhece-se o aspecto da primitiva construção traçada por Larre, a não ser pela referência que Júlio de CASTILHO faz à existência de «quatro torreões acoruchados que adornavam os cantos», disfarçados pela introdução do segundo andar, que a construção original não possuía; cfr. *Lisboa Antiga: o Bairro Alto*, op cit, 2ª ed., 2º vol., 1902, p. 111.

ção da obra a cargo de mestres nacionais⁵²⁶, iniciando-se então uma extensa troca de correspondência entre Eugénio de Almeida e o arquitecto, que aí se encarregou de supervisionar as numerosas encomendas feitas com destino à habitação lisboeta⁵²⁷.

Sem poupar encargos, o grande negociante mandou vir de Paris os modelos das janelas e das persianas, as suas oito lareiras, todos os artigos de serralharia (incluindo os gradeamentos das janelas⁵²⁸), os projectos para as decorações em estuque e os desenhos do *parquet* para o chão de todas as salas⁵²⁹. Através dessa documentação foi possível perceber o empenhamento e o cuidado com que o bacharel lisboeta tratou de todos os assuntos relativos à construção da sua nova morada. Mesmo os mais ínfimos pormenores foram submetidos à sua aprovação, participando activamente em todas as decisões relativas à reconstrução do palacete⁵³⁰.

No que respeita a distribuição dos interiores a planta desenhada por Jean Colson reafirma o dualismo das normas que regem o quotidiano burguês, simultaneamente vocacionado para uma sociabilidade animada e para uma reserva da vida privada. Destaca-se de todo o conjunto a grande escadaria de aparato que faz a ligação ao andar nobre, a qual, significativamente, não se prolonga para o 2º andar. O acesso restrito a essa área mais íntima e familiar da habitação é feita por duas escadas, de muito menor porte, dispostas lateralmente e por detrás da escadaria monumental.

⁵²⁶ Essa situação é bem explicitada numa carta que Eugénio de Almeida envia a Joseph Godefroy, encarregue de desenhar os *parquets* do palacete, onde escreve: «Il y a plus d'une année que Mr. Colson a quité Lisbonne, plusieurs changements ont été faits dans ses projets, les détails de ces projets sont laissés en partie aux maîtres d'oeuvres (...) comme c'est l'habitude à Lisbonne et comme je vous ai prévenu (...)»; carta nº 2 para Mr. Godefroy, 23 de Outubro de 1861; ACEA, *Copiador de Cartas K*, nº 2853.

⁵²⁷ A primeira carta enviada por Eugénio de Almeida para Paris data de 4 de Junho de 1860; ACEA, *Copiador de Cartas K*, nº 2678.

⁵²⁸ Encomendados na oficina de Alexandre Bertrand «mécanicien-serrurier», após a aprovação dos respectivos desenhos pelo arquitecto e por Eugénio de Almeida, que lhes censurou a aplicação de uma coroa ornamental, explicando: «Vous aurez a supprimer la couronne qu'on voit sur le dessin sans mettre aucun autre ornement à sa place. Il serait d'un parvenu de mauvaise genre de vouloir étaler la couronne dans toutes les fenêtres de son hôtel. Vous ferez exécuter une seule grille pour une fenêtre, et après l'avoir mis en place à Lisbonne et voir s'il y a quelques corrections à faire je vous commanderai les autres»; Carta nº1 para Alexandre Bertrand, 10 de Outubro de 1861; ACEA, *Copiador de Cartas K*, nº 2850.

⁵²⁹ Estes entregues ao belga Mr. Godefroy, que poucos anos mais tarde viria a ser encarregue de desenhar os *parquets* necessários às obras de remodelação dos interiores do palácio da Ajuda dirigidas, como vimos, pelo arquitecto Joaquim Possidónio Narciso da Silva.

⁵³⁰ Sobre a encomenda dos modelos para as janelas escreve a Colson: «N'oubliez pas que je vous ai demandé un modèle pour le premier, et un autre pour le second étage, l'encadrement en pierre de chacun des ses étages, étant différemment posé demande une fenêtre de diverse construction pour chacun. Pour ce qui retarde le style du modèle je préfère encore (peut être pour habitude) le style Portugais: mais comme je vous ai remarqué avant votre départ, je voudrais cependant que un ou deux de vos modèles soient en style Français»; Carta nº1 para Jean Colson, 4 de Junho 1860; ACEA, *Copiador de Cartas K*, nº 2678.

A contradição entre o estilo cosmopolita e actualizado que Eugénio de Almeida impôs ao prospecto do palacete de S. Sebastião e o revivalismo medievalista do prospecto das cocheiras delineadas posteriormente por Cinatti demonstra uma nítida consciência, fundamentada certamente nas suas leituras teóricas, de apropriação dos estilos aos programas. A casa de habitação, face urbana do seu enquadramento na hierarquia social, foi intencionalmente desenhada de acordo com valores cosmopolitas e adequadamente monumentais, de raízes na tradição clássica. Dela transparece ainda, como nos palacetes lisboetas delineados por Cinatti, a imagem da sobriedade burguesa, vinculada pela ligação ao trabalho e às normas de civilidade.

A marcação do gosto revivalista, imbuído numa estética do pitoresco, foi, pelo contrário, remetida para a gigantesca área ajardinada num coerente gosto «à inglesa», do Parque de Santa Gertrudes. O ócio e o lazer, favoreceram a libertação do espírito romântico, permitindo que por detrás da espessa muralha florescesse um parque cheio de estatuetas, lagos, quiosques, tendas e outras pequenas construções, incluindo o edifício das cocheiras que miniaturizavam o modelo de um castelo medieval.

A tradição familiar atribui a ideia de construir tais cocheiras ao resultado de uma das viagens que José Maria Eugénio fez ao Reino Unido, onde a convite de um aristocrata prolongou uma estadia na Escócia. Arrogando-se o lorde escocês da ignorância portuguesa em matéria de equídeos, Eugénio de Almeida teria resolvido surpreender o seu anfitrião, construindo as suas cocheiras à imagem do castelo onde pernoitara, a fim de lhe retribuir o convite e demonstrar-lhe que as habitações dos nobres britânicos equivaliam às instalações destinadas, em Portugal, a alojar os cavalos. Independentemente da veracidade do episódio, interessa sobretudo reter aqui a ideia-chave da existência de um arquétipo referencial. Os motivos de inspiração podem ter sido múltiplos, fosse um edifício apreciado ao vivo, fosse um dos exemplares reunidos numa das numerosas obras de modelos arquitectónicos que Eugénio de Almeida adquirira para a sua biblioteca⁵³¹, passando ainda pelo palácio da Pena, de lembrança sugerida pela grande torre que remata o conjunto a norte.

O pequeno jardim do palacete, em ligação com a fachada posterior do edifício, fora inicialmente pensado para se ligar a norte com os vastos terrenos da Quinta da Provedoura. Jamais se pôde, porém,

⁵³¹ No periódico alemão *Architektonisches Skizzen-Buch Mit details*, por exemplo, encontramos vários modelos de habitações acasteladas com algum parentesco em relação à construção do parque de Santa Gertrudes.

cumprir tal intenção. A abertura da estrada da Circunvalação veio cortar essa possibilidade, determinando não só a expropriação de um pedaço de terreno a Eugénio de Almeida, como impôs também que na sua propriedade se construíssem os «postos fiscais», conforme ficou estipulado no Requerimento de 9 de Janeiro de 1861⁵³².

O que fora antes uma única e grandiosa propriedade, foi então irremediavelmente separado. A plantação do parque de Santa Gertrudes teve início em 1866, data em que se registam os primeiros pagamentos ao jardineiro Jacob Weifs⁵³³, famoso por serviços prestados aos duques de Palmela, mas o registo de despesas com construções no parque, incluindo as cocheiras e cavalariças desenhadas por Cinatti, só são referidas dois anos mais tarde, em 1868, sem qualquer alusão ao arquitecto. O projecto do ajardinamento do parque, bem como a intenção de nele se construir um edifício destinado à instalação de cocheiras e cavalariças, remonta, porém, ao ano de 1864, como testemunham os projectos guardados na posse dos descendentes do grande capitalista⁵³⁴.

Os primeiros estudos concebidos para as obras que Eugénio de Almeida desejava ver concretizadas nos antigos terrenos da Quinta da Provedoura, saíram do risco de um arquitecto português, Valentim José Correia, que, tal como Jean Colson, encontraremos empenhado nas obras de reconstrução da ala conventual de Santa Maria de Belém⁵³⁵. Este arquitecto formado pela Academia de Belas Artes em 1843, integrou seis anos mais tarde, como comissionário, a Inspecção Geral de Obras Públicas do Reino, até que, ao constituir-se, em 1852, o Ministério das Obras Públicas integrou os seus quadros⁵³⁶.

⁵³² Vide supra nota 517.

⁵³³ ACEA, *parque de Santa Gertrudes: folhas das despesas miúdas das obras*: Folhas das despesas miúdas das plantações e culturas, fol. 1. Jacob Weifs (ou Weiss), de naturalidade suíça, trabalhou em França antes de se instalar em Portugal. Depois de longos anos ao serviço da casa de Palmela, na quinta do Lumiar, como vimos, foi chamado a trabalhar para a edilidade lisboeta, onde ficou responsável pela manutenção dos viveiros; cfr. Sousa VITERBO, *op cit*, 1908, pp. 113-114.

⁵³⁴ Nenhuma indicação sobre estas obras se guarda no arquivo da municipal. A sua natureza recreativa aliada ao facto de se implantarem numa propriedade privada, murada e, logo, sem fachadas directas sobre as vias públicas, deveriam ter constituído motivo suficiente para que se pudesse prescindir da aprovação da Repartição Técnica da Câmara de Lisboa.

⁵³⁵ Recordemos que, desde 1861, Colson voltara a instalar-se em Paris. Valentim José Correia (1822-1900) foi, juntamente com Feliciano de Sousa Correia, o arquitecto dos prédios de rendimento da Casa de Bragança situados na rua dos duques de Bragança, atrás citados.

⁵³⁶ Cfr. Sousa VITERBO, *op cit*, 1ª ed., vol. 3, 1922, pp. 274-275.

Num enorme desenho aguarelado, assinado por Valentim Correia em 1864, identificado numa nota autografa de José Maria Eugénio como um plano original, a partir do qual se definiram alterações⁵³⁷, verifica-se que o parque foi inicialmente pensado para ser dividido em duas alas distintas. Mais próximo da entrada definia-se um «jardim no gosto francês», ou seja, organizado em canteiros largos mas bem definidos, distribuídos a partir de uma zona central marcada por um pequeno lago circular. Lateralmente dispunham-se dois edificios simétricos, em forma de U, destinados a serviços diversos. Na vertente poente, voltada para a estrada da Palhavã, as longas naves da construção compreendiam uma abegoaria e uma arrecadação para instrumentos agrícolas, acompanhadas, nos corpos laterais, de alojamentos para os «caseiros». No lado oposto, junto à estrada do Rego, desenhavam-se as cavalariças e cocheiras, a que se juntava uma enfermaria para os animais e os necessários «quartos para os moços das cavalariças». As frentes de ambos os edificios, na vertente voltada para o interior do jardim, eram arranjadas com uma alternância de estufas e viveiros para pássaros, que preenchiam igualmente uma construção traçada mais a norte, colocada de forma a fechar a zona dos canteiros.

Por detrás desta composição anunciava-se, então, o «jardim no gosto inglês» cujo prolongamento até ao fim da propriedade se adivinha. Num desenho pouco posterior, pode constatar-se que as primeiras transformações definidas pelo proprietário passaram pela supressão do conjunto de viveiros e estufas que rematavam a zona do «jardim no gosto francês», que foi também irradiado a favor de um traçado mais irregular, inglês, ao qual não escapou sequer a forma do lago central, então aumentado e dotado de um recorte de sugestão mais naturalista.

As propostas de Valentim José Correia para o Parque de Santa Gertrudes não foram concretizadas. O jardim, assumindo inteiramente a sua vocação recreativa, prescindiu de áreas rentabilizáveis no cultivo de géneros hortícolas ou frutícolas. Assim sendo, pôde prescindir também das grandes instalações previstas no projecto de 1864 para a abegoaria e armazém de instrumentos agrícolas. Manteve-se, porém, firme a decisão de edificar no parque as necessárias cocheiras e cavalariças entregando-se a Giuseppe Cinatti a responsabilidade do seu risco e a direcção da obra.

⁵³⁷ A nota redigida a lápis diz: «Este é o primitivo sobre o qual fiz alteração»; o desenho tem um título genérico que o define como: *Projecto de estufas, viveiros de pássaros, cavalariças, cocheira, abegoaria, e commodos para criados no terreno do Ex.mo Sr. Conselheiro José Maria Eugénio de Almeida, digno Par do Reino, contiguo à estrada da Circunvalação em seguimento do seu palácio no largo de S. Sebastião.*

Desconhecem-se as razões do afastamento do arquitecto português. Apenas, como veremos, se pode constatar que tal decisão abrangeu simultaneamente a obra do parque e a de Santa Maria de Belém, criando-se, deste modo, as condições para a sua substituição por Cinatti e pelo seu companheiro Achilles Rambois. O motivo da contratação do arquitecto italiano deve porém relacionar-se com o sucesso do seu trabalho em Évora, o qual Eugénio de Almeida não podia deixar de conhecer. O grande capitalista tinha, nesse distrito, a maior parte das suas propriedades fundiárias de exploração agrícola. As suas visitas à capital alentejana eram, por isso, muito frequentes. Bem integrado no meio social eborense e partilhando, como vimos, diversos negócios com José Maria Ramalho Diniz Perdigão, Eugénio de Almeida tinha forçosamente que estar a par da obra que, desde o final dos anos 50, Cinatti vinha desenvolvendo na cidade. Falamos não só do palacete do lavrador seu associado, mas também da edificação do Jardim Público com as suas cenográficas Ruínas Fingidas e do restauro da ala manuelina do paço real (a denominada Galeria das Damas), em cuja análise nos detemos na última parte deste trabalho.

Ainda que o projecto das cavaliças traçado por Valentim Correia tenha tido alguma influência sobre os desenhos posteriormente traçados pelo arquitecto italiano, nomeadamente na adopção da planta em forma de U, o seu aspecto deveria afastar-se bastante do programa revivalista definitivamente concretizado. Embora se ignore o aspecto dos alçados riscados pelo arquitecto português, as plantas encontradas testemunham uma feição distinta. Pensadas para terem um só piso⁵³⁸, as cocheiras de Valentim José Correia, tal como as instalações gémeas da abegoaria e arrecadações, aparecem inseridas na ala inicial do jardim ainda não murada. Visível através do gradeamento, o edifício, aí voltado para a estrada do Rego, devolvia para a rua a sua frente principal. A fachada posterior era apagada pela sucessão de gaiolas e estufas. Independentemente do estilo arquitectónico adoptado, o projecto concebido em 1864 parece submeter com naturalidade a traça do edifício à natureza das instalações que lhe estavam destinadas.

Tal como foi construído, o edifício inverte esta tendência, ou melhor, ultrapassa os condicionamentos da utilização funcional. O programa eclético de inspiração medievalista é bastante mais ambicioso. Sem descurar a adequação do espaço às necessidades inerentes à instalação de cavaliças e cocheiras, o plano ganhou uma nova dimensão simbólica que veio reforçar a tónica de uma imagem de prestígio e de *status* social já patenteada pela casa de morada. A vocação de aparato, inerente ao

⁵³⁸ Umas escadas no centro da fachada posterior dão acesso ao terraço.

conceito de morada burguesa, ao ser transposta para um domínio pouco habitual, como no caso destas cavaliças, permite que se evidencie a qualidade cenográfica do conjunto e que, embora com motivações distintas, se possa relacionar este imóvel com as Ruínas Fingidas do Passeio Público de Évora.

Actualmente muito deturpado, por via da sua adaptação a casa de habitação dos herdeiros de José Maria Eugénio, o desenho original das cavaliças do parque de Santa Gertrudes pode ser conhecido através de dois alçados encontrados no espólio familiar⁵³⁹. Embora não estejam assinados, não restam quaisquer dúvidas sobre a sua atribuição ao arquitecto italiano. A eles se refere uma carta dirigida pela dupla de cenógrafos a Carlos Maria Eugénio de Almeida, em data posterior à morte de seu pai⁵⁴⁰, onde requeriam que lhes fosse «satisfeito o crédito» relativo a «diversos desenhos» realizados a partir de 1 de Março de 1866, no valor de 2.025\$000 reis⁵⁴¹.

Implantado no lado contíguo à estrada da Palhavã, o edifício respeita a planta em U proposta por Valentim José Correia. Os seus alçados traduzem uma proposta eclética onde se combinam ameias, guaritas poligonais e uma torre também facetada, inspiradas nos castelos-fortaleza medievais, com galerias porticadas de sabor românico e elementos decorativos de sugestão manuelina. Para um arquitecto de formação estritamente neoclássica, como era Cinatti, a surpresa maior não se contém na abertura a uma linguagem decorativa de raiz medieval. A capacidade de lidar com os diferentes estilos da história da arquitectura caracterizou a obra de uma grande parte dos arquitectos oitocentistas⁵⁴². Cinatti era, para além disso favorecido quer pela sua actividade de cenógrafo, onde enfrentava com regularidade a necessidade de recriar espaços medievalescos, quer pelos trabalhos que vinha desenvolvendo em Évora como arquitecto-restaurador, que não podem deixar de ter fortalecido a sua sensibilidade para outros valores arquitectónicos. A grande diferença deste edifício reside, antes, na renúncia da simetria. Esta composição assume, deste modo, os fundamentos da estética do pitoresco, até pelas suas proporções miniaturizadas, numa harmonia plena com a apetência naturalista do risco do parque, plantado de acordo com o «gosto inglês»⁵⁴³.

⁵³⁹ O projecto de transformação das cocheiras em habitação deu entrada nos serviços da Câmara Municipal de Lisboa a 20 de Abril de 1920; cfr. ACML (Alto da Eira), obra nº 27953.

⁵⁴⁰ José Maria Eugénio morreu no dia 12 de Abril de 1872.

⁵⁴¹ ACEA, *Copiador mecanico nº1 de cartas 1872-1875*, pp. 387.

⁵⁴² Considere-se por exemplo o percurso do arquitecto e cenógrafo alemão Friederich Schinkel.

⁵⁴³ Admitir que Cinatti possa ter concebido para António Lodi, logo nas décadas de 40 e 50, uma réplica miniaturizada de uma catedral gótica, vem contrariar a lógica evolutiva da sua abordagem arquitectónica. Porém, como bem comprova o percurso de um arquitecto como Carlo Amati, responsável pelo restauro da fachada da *Duomo de Milão*, uma

Dividido em duas alas de altura distinta, separadas por um corpo central vincado, em ambas as faces, por torreões poligonais rasgados por estreitíssimas frestas, o edifício confina a norte numa elevada torre onde se destaca um relógio emoldurado à maneira de uma janela manuelina. Na vertente oposta, o desenho demonstra que se pensou ligar o remate das cavaliças ao portal do parque, que Cinatti riscou como um seu prolongamento. Nesse sentido o vão é ladeado por dois torreões, repetindo o esquema de composição do corpo central do edifício. A sua construção determinou, porém, a perda do arco central e das duas janelas venezianas abertas nas alas laterais que o acompanhavam, bem como se optou por substituir o gradeamento leve que delimitava esta área pela continuação da grossa muralha que envolvia o prolongamento do parque, impossibilitando-se, deste modo, uma clara visão do edifício aos utentes da estrada da Palhavã.

O confronto dos alçados traçados por Cinatti com algumas fotografias do edifício que testemunham o seu estado antes das obras de remodelação levadas a cabo em 1920 pelo arquitecto Raúl Lino, deixam-nos perceber que o projecto foi integralmente cumprido, apenas com pequenos ajustamentos de pormenor. Na fachada para o parque, a janela geminada do corpo central, encimada, como diversas outras, por um óculo ornamental onde se incrustaram as iniciais de Eugénio de Almeida, veio substituir o vão mais amplo, tripartido, a que se adoçava um pequeno balcão saliente à maneira de um *machicoulis*. A galeria porticada perdeu dois vãos, enquanto a fachada poente substituiu as janelas recortadas em volta perfeita por rosáceas e alterou a colocação das portas. Todas as restantes modificações datam dos anos 20 de noventa. Delas resultou, quer o alteamento da ala meridional do edifício, quer a abertura sistemática de janelas, em obras que reproduziram com cuidado arqueológico a traça original da construção.

A vastidão do parque de Santa Gertrudes proporcionou, logo em 1883, a cedência filantrópica de parte do seu espaço para a instalação do Jardim Zoológico e da Aclimação de Lisboa. Convertido então num Passeio Público, algumas das espécies de árvores plantadas em 1866 sob o patrocínio de Eugénio de Almeida continuam ainda hoje a animar os jardins da Fundação Calouste Gulbenkian.

rigida formação clássica podia, em circunstâncias específicas, adaptar-se às exigências da composição gótica ; cfr. Lucianno PATTETA, *op cit*, s.d., pp.261-263

5. CONQUISTA DO ECLETISMO COSMOPOLITA

5.1. O palacete Nunes Correia

O perímetro da actividade de Giuseppe Cinatti em Lisboa ultrapassou os limites das freguesias dos Mártires e da Encarnação, para se estender àquela que, em breve, se veria convertida numa das zonas de maior prestígio da cidade quando, em 1879, a Câmara Municipal conseguiu contornar as múltiplas contrariedades que obstavam à demolição do Passeio Público de herança pombalina e deliberou finalmente a favor da abertura da Avenida da Liberdade⁵⁴⁴.

O local onde, antes do Terramoto, se erguera o palácio dos Ericeiras-Louriçais, no quarteirão definido entre a antiga rua Oriental do Passeio Público, o largo da Anunciada, a rua das Portas de Santo Antão e a rua dos Condes, permanecia ainda, no início dos anos 60 de Oitocentos, atolado por «um acervo sem sabor de casebres e ruínas»⁵⁴⁵. Esta faixa de terreno manteve-se votada ao abandono até à data da sua aquisição parcial «pelo algibebe da rua de S. Julião» Manuel Nunes Correia⁵⁴⁶, com destino à construção de uma grandiosa habitação familiar. Muito pouco se sabe a respeito deste comerciante lisboeta. Pioneiro na comercialização do «fato feito», o seu nome não mereceu mais do que breves referências à actividade económica que o enriqueceu, e que justifica a sua inserção na abrangente categoria de «negociante da praça de Lisboa»⁵⁴⁷.

O seu testamento dá-o como herdeiro de seu irmão João Nunes Correia, por via de quem anexou à sua uma outra casa comercial, situada igualmente na rua de S. Julião, calculada no valor de 19 contos de reis⁵⁴⁸. O mesmo documento atribui ao recheio de sua casa, incluindo «(...) móveis, roupas,

⁵⁴⁴ Sobre esta questão, fundamental para a compreensão do desenvolvimento urbanístico de Lisboa no final do século XIX, veja-se José-Augusto FRANÇA, *op cit.*, 3ª ed., 2º vol., 1991, pp.11-22. Ver também Maria da Conceição Oliveira MARQUES, «Introdução ao desenvolvimento urbano de Lisboa 1879-1938» in *Arquitectura*. Lisboa. - N.112 (Nov.-Dez. 1969).

⁵⁴⁵ Júlio de CASTILHO, *Lisboa Antiga: o Bairro Alto*, 2ª ed., vol. 1, 1902, 218. O autor acrescenta que «apenas o Teatro da rua dos Condes ali dava sinal de vida». Estabeleciam-se com alguma frequência neste local «barracas de arlequins, feras e teatrinhos».

⁵⁴⁶ Herdeiro de uma longa dinastia de alfaiates sediada na rua de S. Julião, Manuel Nunes Correia (1801-1871) é referido por Luís Pastor de MACEDO como «(...) o célebre algibebe que sobre o balcão tinha sempre uma grande caixa com rapé para os fregueses pitadearem enquanto apreçavam a alpaca ou o cheviote, e que esteve estabelecido, não sabemos se desde a fundação da casa, nas lojas do prédio que faz esquina para a rua Nova do Almada. A casa fechou as suas portas há aproximadamente trinta anos e girava ultimamente na praça sob a firma Manuel Nunes Correia & Filhos (...)» in *Lisboa de lés-a-lés*, vol. IV, 1942, p.249.

⁵⁴⁷ Cfr. Zacarias de Vilhena BARBOSA, *op cit.*, 2ª parte, 1865, p.350.

⁵⁴⁸ ANTT, AHMF, Testamentos - Lvº 43 - 2º Bairro de Lisboa, 1871, XV-R-105, pp.21vº-25vº.

vidros, louças, pratas e todos os mais objectos de guarnição e serviço», o valor de 3 contos de reis, o que nos aponta para um trem de luxo proporcional ao nível superior do prospecto da habitação. O risco desta morada foi entregue a Giuseppe Cinatti que assim se tornou responsável pela construção de um edificio digno da vizinhança do palácio fronteiro dos marqueses de Castelo-Melhor⁵⁴⁹, o qual faria ressuscitar a memória aristocrática do local da sua implantação, remetendo-nos uma vez mais para o fenómeno de apropriação burguesa de zonas da cidade anteriormente conotadas com a nobreza do Antigo Regime.

Os planos desta construção foram enviados por Manuel Nunes Correia à Câmara Municipal de Lisboa a 5 de Junho de 1865, acompanhados por um requerimento onde pedia «hajam por bem de lhos aprovar»⁵⁵⁰. A elaboração deste projecto destaca-se, quando comparada com as situações anteriormente analisadas, pelo desenvolvimento com que foi apresentado. Nele se integra, pela primeira vez, para além dos alçados de todas as fachadas, uma planta do imóvel a edificar. Este facto não pode deixar de ser entendido como uma consequência directa das primeiras medidas oficiais para a definição de um «plano geral de melhoramentos da capital»⁵⁵¹, que, uma vez decretadas, apertaram o grau de controle sobre as novas construções a erigir na cidade, pelo menos sob o ponto de vista teórico.

Como atrás se referiu, o decreto publicado a 31 de Dezembro de 1864, assinado pelo então Ministro das Obras Públicas João Crisóstomo de Abreu e Sousa, veio dar força de lei a uma série de medidas reguladoras dos projectos de edificações e reedificações para Lisboa, de acordo com as exigências dos planos de ordenamento urbanístico que se pretendiam elaborar⁵⁵². Enquanto se esperava pela concretização desse plano, a realização de novas construções passou a depender da aprovação do Ministério das Obras Públicas Comércio e Indústria, ainda que estivessem também sujeitas ao parecer primário da Câmara Municipal e do Director das Obras Públicas do Distrito de Lisboa. A ambos os organismos competia velar pela salvaguarda do interesse público, fundado na necessidade prioritária de regularização dos traçados das ruas e da observância dos princípios básicos de saneamento enunciados, o que veio condicionar de imediato o risco dos edificios em termos de condições de higiene, alinhamento e tolerância máxima na altura, calculada em função da largura das ruas. Neste

⁵⁴⁹ O palácio Castelo Melhor-Foz continuava a ser para este autor o mais elegante palácio de Lisboa; cfr. J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed, vol.1, 1991, p.359.

⁵⁵⁰ ACML (Arco do Cego), alçado nº 1194: *Projecto da casa que pretende edificar Manuel Nunes Correia na rua Oriental do Passeio Público com frente para a referida rua, lado para a entrada do largo da Anunciada, e a parte oposta à frente para o referido largo da Anunciada*. O requerimento citado está anexo ao projecto.

⁵⁵¹ Decreto de 31 de Dezembro de 1864; in *op cit*, 1865; vide supra nota 26.

⁵⁵² Vide supra nota 29.

contexto se justificam as objecções levantadas pela Intendência de Obras Públicas do Distrito de Lisboa à plena execução do projecto patrocinado por Manuel Nunes Correia.

Embora a Repartição Técnica municipal, liderada pelo arquitecto e engenheiro P. J. Pézerat, fosse de opinião que «o prospecto apresentado por Manuel Nunes Correia para a edificação de um prédio na rua Oriental do Passeio e Largo da Anunciada, pode ser aprovado (...)»⁵⁵³, António Guedes Vilhgas, capitão de engenharia então interinamente responsável pela Intendência, colocou algumas reservas ao alinhamento definido para edificio pela planta submetida à sua consideração⁵⁵⁴. As suas reservas não constituíram, porém, motivo suficientemente forte para que fossem reconsiderados os trami-tes de aprovação do projecto, pelo facto de, no essencial, as suas preocupações terem sido antecipadamente acauteladas pelos técnicos da Câmara de Lisboa. O alinhamento acordado pelo serviço dirigido por Pézerat impusera já à execução da obra as seguintes condições: «Primeira - que a fachada que olha para a rua que partindo da Oriental do passeio dá acesso para o Largo da Anunciada, seja paralela à fachada do prédio fronteiro, ficando entre estas duas fachadas uma largura útil de nove metros e oitenta centímetros; segunda - que a mesma fachada do prédio que se vai construir terá vinte e um metros e meio de comprimento; terceira - que depois irá uma cortina de muro encontrar-se com a fachada das edificações já existentes do lado meridional do Largo da Anunciada e isto fazendo com elas um ângulo tanto quanto possível igual ao que lhe fica fronteiro»⁵⁵⁵.

Não obstante, quando, a 15 de Julho do mesmo ano, se obteve o necessário deferimento do Ministério das Obras Públicas previsto na lei de 1864, seria reforçada a defesa do interesse público, consignando-se por escrito que «o respectivo proprietário não terá direito a indemnização alguma se as aberturas que deitam para o Largo da Anunciada, tiverem de ser tapadas, em razão do plano que for

⁵⁵³ ACML (Arco do Cego), alçado nº 1194: Ofício dirigido ao Director Geral das Obras Públicas, 12 de Junho de 1865 (em anexo ao projecto). Pézerat não deixa aqui de condicionar a aprovação do risco ao comprometimento do requerente em «encanar as águas dos telhados para as manilhas dos despejos internos da propriedade».

⁵⁵⁴ Em ofício dirigido ao Presidente da Câmara Municipal de Lisboa a 8 de Junho de 1865, o Intendente interino das Obras Públicas do Distrito de Lisboa defende a expropriação de uma parte do terreno destinado à edificação do palácio de Manuel Nunes Correia. Ainda que o conteúdo deste ofício não seja suficientemente explícito quanto à localização da parte a expropriar, por remeter essa indicação num desenho que lhe estaria anexo (actualmente perdido), é de considerar que o alinhamento objectado fosse em qualquer das vertentes previstas para o largo da Anunciada. A. Guedes Vilhgas afirma que o alinhamento do edificio, tal como fora pensado, não deveria ser aprovado «pois que além de defeituosa que ficaria a entrada da rua não chegaria a ter nove metros»; ACML (Arco do Cego), *Arquivo Municipal de Lisboa*, v/s G.O., capa 1865, doc. 77.

⁵⁵⁵ Ofício dirigido por J. P. Pézerat ao Director Geral das Obras Públicas, a 31 de Agosto de 1865, dando informação de que a edificação iniciada não infringia o alinhamento definido pela Câmara Municipal de Lisboa; ACML (Arco do Cego), in *Idem*, doc. 87.

adoptado para aquele local»⁵⁵⁶. A construção seria, a partir de então, rapidamente iniciada, de tal modo que, em data ainda anterior a 31 de Agosto de 1865, a Câmara Municipal mandava proceder a uma vistoria a fim de se certificar de que tudo se processava conforme as condições estipuladas⁵⁵⁷.

O modo como se desenvolveu todo este processo, até à aprovação definitiva dos planos executados por Cinatti para a futura morada de Manuel Nunes Correia, revela-nos, assim, o assumir de uma nova política de gestão urbana. Embora, como se disse, a elaboração do pretendido «plano geral de melhoramentos» para a capital, tardasse em ser apresentado à Câmara Municipal de Lisboa, em termos imediatos parece constatar-se uma alteração significativa no processo de avaliação dos projectos de construção ou melhoramento de edifícios, desde então submetidos também à aprovação do Ministério das Obras Públicas Comércio e Indústria. Este facto que não pode deixar de ser relacionado com o despontar de uma consciência urbanística própria da cultura Oitocentista, sensível às necessidades ditadas pelo «progresso civilizacional» no domínio do saneamento e da distribuição das redes viárias, mas que privilegiava também um sentido de monumentalização e embelezamento da capital⁵⁵⁸.

Grave foi, contudo, a contradição entre o que se pensou construir em Lisboa e aquilo que foi efectivamente concretizado. Essa situação pode ser observada de forma particular nas construções que vieram povoar a nova artéria da cidade inaugurada em 1886. Quando em 1894, um redactor da revista *A Construção* se predispôs a escrever sobre as edificações da Avenida da Liberdade⁵⁵⁹, ainda que prevendo o surgimento contra si de «ódios e malquerenças», não deixou de realizar uma crítica severa a fim de demonstrar os «seus defeitos e as suas belezas architectónicas». De entre os poucos edifícios destacados pela nobreza do seu prospecto architectónico contam-se a Estação Central do Rossio e o Hotel Internacional delineados, entre o final dos anos 80 e o principio de 90 pelo architecto de formação parisiense José Luís Monteiro⁵⁶⁰, bem como o antigo palácio dos marqueses de Castelo Melhor. O autor acrescenta, porém, ao rol das excepções a morada de Manuel Nunes Cor-

⁵⁵⁶ Ofício dirigido ao Intendente das Obras Públicas do Distrito de Lisboa «para sua inteligência e para o fazer constar ao interessado», 15 de Julho de 1865; ACML (Arco do Cego), in Idem, doc.84. Manuel Nunes Correia perdia deste modo o direito à indemnização previsto no artigo 46º do Decreto-lei de 31 de Dezembro de 1864; cfr. Idem.

⁵⁵⁷ Vide supra nota 555.

⁵⁵⁸ Esta tonante de embelezamento da capital já sobressaía, anos antes, na determinação da abertura de uma nova praça regular na frente do edifício ocupado pela Academia de Belas Artes, ditada pela Câmara Municipal de Lisboa em 1856.

⁵⁵⁹ «Um passeio pela Avenida: constructores e construcções» in *A Construção*. Lisboa. - N.9-12, ano II (1894).

⁵⁶⁰ Cfr. Idem.

reia, apresentando-a como «uma obra de mestre», para concluir depois que «pela perspectiva advinha-se nesta construção o lápis fantasista do grande Cinatti, seu autor.»⁵⁶¹.

O edifício que entusiasmou o crítico de finais do século XIX pelas suas «linhas severas e majestosas e de ornamentação verdadeiramente superior» remete-nos para um esquema compositivo comum a outras obras produzidas por Cinatti. Com efeito, a organização da fachada principal, aumentada posteriormente com um terceiro andar⁵⁶², combina algumas das soluções arquitectónicas atrás analisadas. O desenho original submetido à aprovação do Município e do Ministério das Obras Públicas coordena a composição do alçado a partir de um corpo central saliente que, para além da grande varanda de aparato do andar nobre, se destaca pela presença de quatro grandes pilastras de ordem dórica. Este esquema repete, no essencial, o que havíamos encontrado no palácio de Tomás Maria Besone a S. Francisco.

Por outro lado, os dois corpos laterais, igualmente destacados, exprimem uma organização directamente importada da morada construída para os Iglésias a partir de 1859. Ou seja, as alas laterais de cantaria nua, tratadas de forma absolutamente simétrica, recuperam o traço que sobrepõe a um portal simples, rasgado em volta perfeita e com a pedra de fecho do arco sublinhada, uma janela de sacada com balcão saliente apoiado em dois modilhões⁵⁶³.

Contudo, aqui, o desenho complexificou-se: sobre o esquema recriado aparece ainda, directamente ligada ao frontão contracurvado que remata os vãos do andar nobre, uma janela de sacada recortada em verga recta e protegida por uma varanda de menor amplitude, mas de gradeamento idêntico às do piso inferior. Esta opção resulta da maior atenção que neste edifício se conferiu ao tratamento dos vãos do 2º andar, particularmente expressivo quando comparado com a esquemática solução adoptada para os Iglésias. Deriva esse efeito da introdução de varandas de perfil avançado neste piso superior nas zonas mais nobres do edifício, ou seja, aquelas onde se tira partido do efeito natural da pedra. Nos prédios anteriormente analisados nunca se assumiu este destaque de forma tão declarada.

⁵⁶¹ Sobre o palácio de Nunes Correia este crítico severo escreve ainda: «Construção de linhas severas e majestosas e de ornamentação verdadeiramente superior. O coroamento dos pórticos e janelas é dum belo efeito artístico do qual resulta um conjunto da nobre grandeza que só os insignes mestres sabem imprimir às suas obras»; in *Idem*.

⁵⁶² Obras realizadas já nos anos 40 do século XX, justificadas por necessidades inerentes à instalação da Companhia das Águas de Lisboa.

⁵⁶³ Durante a execução da obra acrescentou-se mais uma mísula central de suporte. Acrescente-se ainda que o aparecimento em toda a altura do edifício destas alas de remate laterais suprimiu a marcação dos cunhais tal como fora concebida nas obras delineadas por Cinatti e Rambois atrás analisadas.

Este facto não impede que o maior investimento arquitectónico se mantivesse, como vinha sendo regra, concentrado no piso nobre.

Nestes alçados, o efeito plástico obtido a partir do contraste entre o aparelho calcário e o reboco rosa foi amplamente explorado pelo arquitecto, de modo a sublinhar uma alternância rítmica dos corpos do edifício. No entanto, esta marcação distintiva é equilibrada pela presença de elementos de função aglutinadora como, por exemplo, a balaustrada, ou pelo tratamento uniformizado dos vãos na sequência do piso nobre, à semelhança do que já acontecia no palacete de José Iglésias.

De destacar neste projecto é ainda a perfeita solução de continuidade estabelecida entre a fachada principal e a que torneja para a rua de entrada do largo da Anunciada. Conforme ficara estabelecido no desenho original, este alçado de seis vãos volta a repetir o esquema de sobreposição de varandas adoptado nas alas laterais de remate da fachada principal. Aqui, porém, os dois corpos calcários não têm portais ao nível do piso térreo, mas antes simples janelas de peitoril recortadas em verga recta. O acesso ao edifício estava assim concentrado na fachada principal⁵⁶⁴. Realizava-se por três portais que nos planos aprovados em 1865 aparecem desenhados com moldura pleno centro. Durante a execução da obra o seu perfil foi rebaixado. O terceiro alçado incluído nos desenhos remetidos à Câmara Municipal de Lisboa, de frente para o largo da Anunciada, apresenta já características bastante secundárias. Trata-se na verdade de uma estreita fachada onde todas as janelas são de peitoril e emolduradas em verga recta. Não há qualquer sinal distintivo do piso nobre.

A concretização desta obra, onde encontramos pela primeira vez num edifício traçado de raiz por Cinatti a inserção de um andar de águas furtadas em mansarda⁵⁶⁵, implementou algumas modificações ao plano inicial. Estas transformações passaram pelo acrescento ornamental pouco ortodoxo nos capiteis das grandes pilastras do corpo central. Em vez do desenho canónico previsto, encontramos um remate eclético, onde das molduras quadrangulares sobressaem quatro rostos femininos.

De igual modo, os onze vãos do andar nobre inicialmente pensados com um remate equivalente de frontão contracurvado apoiado em consolas e intradorso decorado com uma simples roseta central,

⁵⁶⁴ Incluindo o acesso às cocheiras, que se fazia pelo portal situado na ala sul do palácio; única excepção é uma pequena porta de serviço aberta para o largo da Anunciada.

⁵⁶⁵ O que aí existe actualmente é uma reconstrução feita após o alteamento do edifício com um 3º andar, mas reproduz o esquema original. Cinatti já recorrera ao efeito de mansarda, em 1852, na casa de Joaquim Pereira da Costa, mas tratava-se então de acrescentar uma estrutura pré-existente.

foi sobrecarregado com uma série de bustos e medalhões que alternadamente se aplicaram nos diferentes corpos do edifício⁵⁶⁶. A composição dos alçados da nova morada do abastado alfaiate e comerciante lisboeta, marcam assim uma importante tonante de viragem na obra do arquitecto italiano.

A par das experiências revivalistas, Giuseppe Cinatti testemunha aqui uma extraordinária capacidade de actualização do seu sentido estético. Esta obra é bastante mais expressiva dessa capacidade do que o radicalismo revivalista das cocheiras de José Maria Eugénio. Nesse edifício Cinatti confronta-se com uma estética pitoresca, afecta à reprodução do padrão compositivo de um castelo medieval, que, embora radicalmente oposta à sua formação classicista, acaba por converter-se numa consequência natural, ou numa extensão, da sua obra de cenógrafo e da sua actividade de arquitecto-restaurador, iniciada nestes meados dos anos 60 em Évora.

No palacete de Manuel Nunes Correia, o arquitecto afasta-se da estrita obediência das normas classicistas, mas recorrendo a uma linguagem formal que tem a mesma raiz, o que, nesse contexto, acaba por resultar num exercício criativo mais elaborado e mais exigente. Subvertendo o desenho original, Cinatti criou uma obra que renega a contenção da tradição lisboeta para corresponder a um gosto com referência absoluta em Paris do Segundo Império, sintomático quer no recurso a uma cobertura em mansarda, quer na animação escultórica da fachada.

Cinatti converte-se, deste modo, num pioneiro da experiência do ecletismo cosmopolita na capital, já que o palacete da rua oriental do Passeio Público precede em dois anos o risco do novo edifício dos Paços do Concelho delineada por Parente da Silva. Na apreciação dessa obra, do jovem arquitecto português, formado em pintura pela Academia de Belas Artes, Cinatti e Rambois foram, aliás, chamados a pronunciar-se⁵⁶⁷. Por determinação inabalável do engenheiro da Câmara de Lisboa, Ressano Garcia, o edifício municipal viu-se obrigado a condescender à introdução de um frontão triangular,

⁵⁶⁶ Esta distinção entre os corpos de cantaria e os de reboco, de início marcada de forma muito subtil pela alternância da disposição e do relevo das consolas, passou a estar mais vincada com os bustos que se assentaram sobre a cornija nos vãos das paredes rebocadas. A opção pela aplicação de medalhões nos corpos de cantaria prende-se com a falta de espaço disponível entre o remate deste lanço e a base das janelas de sacada do piso superior.

⁵⁶⁷ ACML (Arco do Cego), AML - 1/SGO, capa 1867, doc. 30; Cinatti, ao contrário de Rambois que constituiu júri somente para a «parte decorativa», foi nomeado para a comissão examinadora também ao nível da «construção». Os restantes membros da comissão encarregue de apreciar o projecto do arquitecto Parente da Silva foram: Pierre-Joseph Pézerat (então já muito doente, o engenheiro que fora por tantos anos responsável pela Repartição Técnica do Município vira o seu projecto preterido e substituído pelo do jovem arquitecto), os professores de arquitectura da Academia de Belas Artes Pires da Fonte e José da Costa Sequeira, o engenheiro Feijó e Costa Cascais, membros da Real Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos portuguesas. Sobre a questão da construção do novo edifício dos Paços do Concelho ver J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., vol. I, 1991, pp.321-324.

decisão que vinha ainda comprovar, apesar do seu gosto «moderno» do projecto, a validade tardia dos valores do neoclassicismo.

A nova habitação do comerciante da rua de S. Julião, traz uma proposta alternativa em relação ao formalismo erudito, mas seco, das estruturas estritamente clássicas. Tirando partido dos valores decorativos, o arquitecto apostou numa composição estilisticamente diferenciada mas de forte sentido cosmopolita e, sobretudo notavelmente actualizada. José-Augusto França descobre-lhe um sentido italianizante⁵⁶⁸, que conserva, sem dúvida, pela acentuação do corpo central com as suas quatro pilstras monumentais que, à parte do seu eclético remate, reproduzem o esquema palladiano da fachada do palacete de Tomás Maria Bessone.

Os bustos e medalhões que pontuam variadamente os dois alçados principais do edifício «traduzem as ecléticas admirações espirituais do proprietário, que vão de Dante ao Duque de Palmela, de Colombo a Castilho, de Camões a Shakespeare, a Meyerbeer e a Volta e Galvani, passando por Rafael, Miguel Ângelo, Guttenberg e Cuvier...»⁵⁶⁹. A inserção deste tipo de ornamento tem um interesse que supera a seu exclusivo entendimento no âmbito de um maior peso decorativo da composição arquitectónica, já de si determinante. As personalidades que Manuel Nunes Correia decidiu homenagear no seu imóvel remetem-nos para o universo da sua formação cultural, sobre o qual não nos resta mais nenhuma espécie de informação.

Ainda que aparentemente desconexas, estas referências revelam-se, no seu conjunto, muito curiosas. As preferências de Manuel Nunes Correia consagram a capacidade criadora do espírito humano nas suas mais variadas vertentes. A sua admiração pelos mestres do passado equilibra-se entre as referências às artes, às letras e outros domínios de conquista, que justificam a passagem por Colombo e Guttenberg. Entre as personalidades contemporâneas não existe qualquer citação no campo da criação artística, à excepção da música, através do busto Meyerbeer. As suas preferências voltaram-se fundamentalmente para o domínio do progresso científico na suas diversas áreas, apresentado pela representação de personalidades que vão de Newton a Volta, passando por Galvani e o barão de Cuvier, sem esquecer a Enciclopédia, com Rousseau.

⁵⁶⁸ Cfr. Idem, p. 359.

⁵⁶⁹ J.-A. FRANÇA, *op cit.*, 3ª ed., vol.1, 1991, p.359. No conjunto citado faltou ainda referir os bustos de João de Barros e Rousseau, e os medalhões com Newton e Molière.

No universo das letras destaca-se a ligação ao teatro através de Molière, tal como aliás já citara Shakespeare. As figuras nacionais escolhidas para acompanhar Camões e João de Barros foram António Feliciano de Castilho e o 1º duque de Palmela. Essa homenagem a uma das figuras mais marcantes do regime liberal tem obviamente uma conotação política isenta de surpresas. O conjunto das personalidades, notável pela sua abrangência, parece concertar-se com os valores basilares do espírito burguês, pela consagração de uma ideia de nobreza que não provém de vínculos linhagísticos, mas é antes legitimada pela supremacia intelectual e pelo investimento numa actividade produtiva.

A colocação do busto do António Feliciano de Castilho no edifício, de acordo com os desejos do proprietário, implicou que se obtivesse por parte do poeta, então ainda vivo, não só a necessária autorização para tal intento, como a cedência da obra esculpida por Francisco de Assis Rodrigues⁵⁷⁰, a fim de mandar realizar uma cópia que se pudesse inserir na fachada. As relações entre Giuseppe Cinatti e António Feliciano de Castilho, tinham-se solidificado cerca de dez anos antes, quando o poeta lutava ainda pela adopção do seu método de *leitura repentina* no âmbito da reforma do ensino em Portugal. Castilho escolhera nessa altura, corria o ano de 1857, o arquitecto italiano para dar forma ao programa que elaborara para a construção da escola primária onde o sistema que criara para ensinar as crianças a ler seria pioneiramente adoptado. Ainda que, como vimos, esse projecto não se tenha nunca concretizado, Castilho e Cinatti mantinham desde então uma afeição fundada na admiração mútua. Não foi, por isso, difícil ao arquitecto obter o necessário apoio do escritor para a realização deste projecto⁵⁷¹.

António Feliciano de Castilho, naturalmente lisonjeado, moveu todos os meios ao seu alcance para que a reprodução da obra de Assis Rodrigues fosse executada na maior perfeição. O seu empenhamento no sucesso desta empresa é-nos revelado pela correspondência que então remete ao professor da Academia, não apenas para lhe comunicar a finalidade com que emprestara o seu busto, mas também para lhe pedir, a título pessoal, que fosse verificar a qualidade do trabalho que se estava reali-

⁵⁷⁰ Escultor que já encontramos como director da Academia de Belas Artes. O busto de Castilho fora executado por Assis Rodrigues entre Março e Abril de 1836; cfr. Júlio de CASTILHO, *Memórias de Castilho*, 2ª ed., LvºIII, 1929, p.88.

⁵⁷¹ Isso mesmo testemunha Júlio de CASTILHO quando refere este episódio no livro de *Memórias* que dedicou a seu pai, acrescentando ainda, com um toque de humor, um resumo do diálogo que então teriam trocado. Diz: «Ao delicado pedido de Cinatti, em nome do dono do palácio, não teve Castilho que responder senão agradecendo; mas acrescentava sorrindo: - É coisa curiosa, meu caro Cinatti: um homem que vive de vestir a humanidade, divertir-se a judiar comigo! - Judiar? Como?!

-Pondo em mangas de camisa, ao frio e à chuva, um porta que nunca lhe fez mal.»; *op cit*, 2ª ed., LvºIII, 1929, p.90.

zando na oficina de canteiros de José Loureiro, na rua do Trombeta ao Calhariz⁵⁷². A documentação relativa a este processo deixa transparecer a genuína afeição de Cinatti pelo poeta português⁵⁷³, tal como fundamenta o seu desejo de ver reproduzida a obra do mestre Assis Rodrigues. Esta escolha justifica-se não só pelo facto de essa obra constituir um retrato fiel do poeta a homenagear, mas também por ser, entre as existentes, o busto «mais perfeitamente clássico».

Também por aqui foi possível estabelecer com segurança que, pelo menos, em Julho de 1868 a construção do palácio de Manuel Nunes Correia estava já praticamente concluída. Logo no primeiro dia desse mês, António Feliciano de Castilho escreve a Cinatti para lhe dar conta da visita que fizera à «casa do sr. Nunes», a qual, em sua opinião, se convertera num «monumento a muitos sujeitos que amaram o trabalho»⁵⁷⁴, ou seja, num monumento verdadeiramente burguês.

⁵⁷² «Meu caro Assis, Veio aqui há dias o nosso excelente cenógrafo de S. Carlos (do qual, entre parêntesis, nós não temos sabido aproveitar para a criação de uma escola de pintura teatral), e pediu-me emprestado o busto com que tu me honraste, para o fazer traduzir em mármore, a fim de me colocar sobre aquele ornamentado edifício, que sob a sua direcção se está concluindo na rua Oriental do Passeio público do Rocio. Confiando na tua amizade, concedi-lho, e lá se está isso executando, sob a vigilância dele, na oficina de Loureiro, rua do Trombeta. Rogo-te que, se por ali passares, dês ao artista os conselhos que julgares convenientes, e à vista dessa e das outras suas obras me declares, confidencialmente, se achas aquele tradutor digno do autor; pois, segundo a declaração de Cinatti (a quem julgo se não pode escurecer alta competência em assuntos de Arte), de todos os meus retratos nenhum há, que chegue em perfeição ao que saiu das tuas mãos, e que ainda hoje, ao cabo de tantos anos, é de todos eles o mais parecido, e, segundo a sua frase textual, o mais perfeitamente clássico. Caso a obra do Loureiro mereça, como desejo, a tua aprovação, tenciono mandar fazer outra cópia da mesma matéria, para ser colocada na Lapa dos poetas sobre o rio Mondego (...)» (sublinhado no original); ANTT, Col. Castilho, Cx 56, Mç 4, doc.7 (1). Esta «Lapa dos poetas» foi construída por José de Carvajal, conde da Quinta das Canas, na sua propriedade homónima. De acordo com os desejos deste proprietário Castilho ofereceu a cópia do seu busto, realizada na oficina da rua do Trombeta, para figurar nessa alameda. Porém, uma vez chegada ao seu destino, «a obra foi achada tão bonita, que se julgou grande pena expô-la ao ar e à chuva; por isso os Condes tinham com muito apreço este busto numa sala do palácio»; Júlio de CASTILHO, *op cit*, 2ª ed., Lvº III, 1929, p.90.

⁵⁷³ Cinatti acabará por confessar o seu desejo de guardar para si uma das cópias em mármore do busto, que face ao sucesso com que fora realizada a reprodução destinada ao palácio de Manuel Nunes Correia, estavam ainda a ser executadas na oficina do mestre canteiro Loureiro, sob a assistência do próprio Assis Rodrigues. Em carta dirigida a Castilho a 25 de Abril de 1868 Cinatti escreve: «Meu prezado amigo (...) Em quanto ao retrato, digo-lhe francamente que era meu pensamento ficar com o original de gesso e de fazer a restituição ao meu amigo do retrato de pedra de ilhós, mas como o Professor Assis ofereceu o mármore de Carrara, muito melhor será; peço ao meu bom amigo de pedir ao Snr. Assis a sua assistência a fim de que a cópia em mármore não fique inferior ao modelo em gesso. Desejaria muito que o caríssimo Snr. Castilho anuisse a este ajuste, para eu ter o gosto de ver na minha sala o retrato que por muitos anos decorou a sua. (...)»; ANTT, Col. Castilho, Cx. 63, Mç. 5, doc. 64.

⁵⁷⁴ Castilho escreve «(...) Sim snr., já ontem fui, em companhia de minha irmã, visitar-me em casa do snr. Nunes. Tanto ela (...) como duas pessoas conhecidas que então passaram, concordaram em que o meu busto se achava belissimamente colocado. Vizinhança mais honorífica, não ma poderia dar a entusiástica e poética amizade de V. Exª: Rousseau e Shakespeare. Verdade é que um homenzinho como eu, fica mais assoberbado que soberbo entre tais gigantes. Aquele edifício, monumento a muitos sujeitos que amaram o trabalho neste globo de mandriões, é sobretudo um padrão, que V. Exª, sem que tal lhe passasse pela ideia, erigiu a si mesmo. Lástima é que uma pessoa, em quem Deus reuniu tão altas qualidades, tanto amor ao Belo, tanta ânsia de civilização, não possa estar ao mesmo tempo em toda a parte deste desmazeladíssimo País.»; ANTT, Col. Castilho, Cx.56, Mç.4, doc.85.

A organização da habitação de Manuel Nunes Correia retoma a distribuição tradicional da planta em U organizada em torno de um espaço central ajardinado. O portal principal, situado no centro da fachada conduz ao vestíbulo, divisão de prestígio que genealogicamente remonta à tradição setecentista do *hall* inglês. A articulação com a larga escadaria de acesso ao andar nobre, situada na ala direita, não se faz directamente, mas prevê a passagem por uma zona de circulação intermédia que apresenta o jardim ao visitante. Junto à fachada principal surgem três quartos, sendo o último aberto para a zona de acesso das carruagens, que conduz ao palheiro e às cavalariças, pelo que deveria ser destinado a quem assegurava esses serviços. Os restantes podiam servir de alojamento a outros empregados da casa, ou a hóspedes eventuais, porquanto muito afastados do núcleo mais íntimo da habitação, seguramente remetido para o 2º andar.

A organização da ala esquerda da casa, ao nível deste piso térreo, comporta outras zonas de serviço da casa como as cozinhas, despensas e mais alojamentos dos empregados domésticos, incluindo latrinas. Toda esta zona foi prevista de modo a poder funcionar independentemente do resto da casa. Tem uma porta de serviço para a rua, rasgada como se viu na fachada mais estreita do largo da Anunciada, tem latrinas próprias e umas escadas de acesso ao piso superior de dimensões muito inferiores à escadaria de aparato. Seria por estas escadas que se processava a circulação mais habitual da casa. A sua localização incide directamente na divisão mais importante de todo o piso térreo: a sala de jantar, peça fundamental da sociabilidade privada e «pública», aqui funcionalmente interligada com a situação periférica da cozinha, e dotada de uma pequena antecâmara de apoio ao serviço.

De realçar na organização desta planta é o modo como todas as zonas de serviço se articulam entre si, estabelecendo um percurso de ligação externo, pela área do pátio que se define por detrás do muro do jardim. Por aqui se avalia o cuidado do arquitecto em estabelecer zonas de circulação autónomas para os donos da casa, os seus empregados e, evidentemente, aqueles a quem recebe e que se movimentariam numa área restrita com ligação directa à zona de recepção do andar nobre. Ainda que lamentavelmente se desconheça a distribuição dos interiores ao nível dos andares superiores, a hierarquia da circulação deveria ser mantida nestes níveis de programação.

O palacete edificado por Cinatti, sempre secundado pelo seu companheiro Rambois, para Manuel Nunes Correia, marca a abertura do arquitecto a uma linguagem mais próxima do ecletismo, que os afasta da estrita obediência das normas clássicas e os impele a observar as realizações arquitectónicas

dos mestres formados pela École des Beaux Arts de Paris. Nela encontramos o mais profundo sentido da capacidade de evolução da sua obra. Nela encontramos também um testemunho indelével do seu virtuosismo arquitectónico, bem como da sua inesgotável capacidade de resposta aos constantes desafios de um nível de encomenda bastante exigente e informado. Atentemos ainda no facto de a direcção desta obra se desenrolar paralelamente a um período não só de grande actividade em Évora, mas que abrange também a realização das cocheiras de Eugénio de Almeida.

5.2. Um projecto para o visconde da Horta

O projecto realizado por Giuseppe Cinatti para um palacete destinado ao visconde da Horta, designado no original «Prédios do Ex.mo Snr, Visconde d'Horta», chegou até nós por via do espólio documental deixado pelo arquitecto. Embora lacunar, por não apresentar mais do que uma planta do edifício que se pretendia construir, este desenho remete-nos uma vez mais para o círculo da grande burguesia lisboeta que elegeu o arquitecto italiano como artista preferencial na construção de novas casas de morada.

António José de Horta (ou Orta) era natural da provincia espanhola de Huelva. Nenhuma indicação se obteve sobre as contingências da sua instalação em Portugal, mas a atribuição do título de visconde não deixa margem para dúvidas sobre a sua integração plena na sociedade lisboeta e a prestação de significativos serviços à causa liberal. Matriculado, tal como os seus compatriotas Iglésias, como «negociante da praça de Lisboa», pôde constatar-se a partir do seu testamento⁵⁷⁵, a sua ligação à Companhia Lisbonense de Tabacos fundada por Eugénio de Almeida, ainda enquanto «caixa» do Contrato do Tabaco, Sabão e Pólvora. Para além do gordo lote de acções da fábrica do Jardim do Tabaco, construída em 1851⁵⁷⁶, o visconde da Horta possuía ainda uma participação relevante nas acções dos Caminhos de Ferro de Espanha e de obrigações do «empréstimo egípcio», depositados numa firma que, em Paris, geria os seus interesses.

Das suas relações entre a elite burguesa de Lisboa destaca-se, para além da sua relação, de extrema importância no contexto deste trabalho, a José Maria Eugénio, a ligação familiar que o unia ao Mi-

⁵⁷⁵ ANTT, AHMF - Testamentos, Lvº 50 - 2º Bairro de Lisboa (XV-R-112), pp.33vº-38.

⁵⁷⁶ ACML (Arco do Cego), alçados nº 248, 293 e 411.

nistro da Fazenda do governo do duque de Loulé, Joaquim Tomás Lobo de Ávila, seu genro, o qual seria responsável pela abolição do monopólio do Contrato do Tabaco, conseguida sem prejuízo dos grandes negociantes nele envolvidos⁵⁷⁷.

O projecto de palacete guardado no espólio do arquitecto italiano, não datado e sem qualquer indicação sobre o local a que se destinava, não nos deixa dúvidas sobre a natureza da habitação planeada. Uma análise mais atenta, demonstra claramente tratar-se de uma morada urbana. Por outro lado, a distribuição dos seus espaços interiores, por um certo parentesco com o palacete de Manuel Nunes Correia, leva-nos igualmente a situá-lo numa data próxima ao projecto realizado para o algibebe lisboeta. Iluminada pela existência de uma legenda completa sobre o destino de cada uma das divisões do piso térreo, o desenho permite-nos ter uma ideia coerente sobre o projecto.

O conjunto habitacional proposto por Cinatti para o visconde da Horta dividia-se em dois corpos distintos, ligados por uma «passagem sobre ponte», sendo o edifício menor e mais recuado, construído em torno de um «pátio ajardinado», destinado à instalação das cavaliças, das despensas, bem como ao alojamento de parte dos empregados domésticos. O acesso a essa zona da casa podia fazer-se de forma independente, por ter sido considerada uma ligação directa à rua num extremo da fachada principal. Repetindo o esquema do palacete da rua Oriental do Passeio Público, a frente do edifício foi traçada à largura de onze vãos.

O mesmo se poderá dizer da planta, que persiste na distribuição em torno de um pátio central capaz de garantir de forma eficaz a iluminação das divisões posteriores, pelo que retoma a forma de U. Uma galeria de três arcos, que exteriormente diferenciavam o corpo central do edifício de acordo com a fórmula de composição habitualmente utilizada pelo arquitecto, dava acesso a uma «sala grande» que funcionava certamente como vestibulo⁵⁷⁸. Esta divisão de recepção era apoiada, no seu lado esquerdo, por uma «casa de espera» e por uma «saleta», atrás das quais se definiam uma série de «apartamentos», possivelmente vocacionados para o alojamento de hóspedes, já que eram servidos por «banho e latrina» (o banho era inexistente ao nível do piso térreo do palacete de Nunes Correia, embora aparecesse delineado em circunstâncias idênticas no projecto de *villa* rural atrás anali-

⁵⁷⁷ Joaquim Lobo de Ávila foi nomeado na remodelação ministerial de Fevereiro de 1862; sobre o seu envolvimento na questão da abolição do Contrato do Tabaco ver Maria Filomena MONICA, *op cit*, 1992, pp.14-19.

⁵⁷⁸ Aberta para todos os espaços circundantes, esta divisão deveria ter sido pensada como um aparatoso local de passagem, um «prólogo» da habitação, à semelhança do *hall* inglês.

sado), sendo ainda de salientar a presença de um «oratório» e de uma pequena escada de caracol, de utilização limitada aos habitantes da casa, significativamente designada «escada segreda».

Frente à «casa de espera» abria-se a grande escadaria de acesso ao piso nobre. A sua vocação eminentemente «pública» é reforçada pela restrição que se impôs ao seu acesso, feito exclusivamente a partir da sala de espera e de um dos «apartamentos» destinados a hóspedes. Este recolhimento reforça a ideia de que os circuitos ordinários da casa se deveriam fazer pelas escadas alternativas. Na ala oposta à da «casa de espera» foi inserida a «casa de jantar», que tal como na habitação de Nunes Correia se voltava para a fachada principal do edifício, e era apoiada pela «casa do aparador» que recebia o serviço vindo da cozinha, grande espaço situado no extremo desta ala direita do edifício.

No seguimento da sala de jantar o arquitecto colocou ainda uma sucessão de «quartos para vários destinos». Toda esta ala, onde se articulavam zonas de serviço e instalações dos empregados domésticos com o vastíssimo espaço utilizável tanto para as refeições familiares como para o convívio social, era servida por uma terceira escada «de serviço interior». O conjunto das instalações mais intimas estariam evidentemente remetidas para o(s) piso(s) superior(es), desenvolvendo-se o andar nobre, evidentemente, a partir de um salão de recepção central, cuja varanda podemos imaginar apoiada em modilhões esculpturados colocados sobre o fecho da arcada de acesso à galeria abobadada da entrada principal do edifício.

Embora, lamentavelmente, não se conheça a composição dos seus alçados pode aproximar-se as proporções deste palacete às da habitação de Manuel Nunes Correia. Porém, o facto de, aqui, as cavalariças terem sido remetidas para um edifício secundário, possibilitou um aproveitamento mais intensivo dos espaços de sociabilidade e de serviço do piso térreo. A lógica de programação dos espaços aponta para a persistência dos habituais percursos selectivos, encarregues de separar as zonas de recepção das áreas reservadas à vivência familiar.

Apesar de aparentemente o visconde da Horta ter desistido da edificação deste palacete, já que não se encontra qualquer registo nos arquivos da Câmara de Lisboa relativo à sua edificação⁵⁷⁹ e, de

⁵⁷⁹ As duas únicas obras aprovadas pela Repartição Técnica do Município a pedido de António José Horta, datam respectivamente de 1853 e 1859. O projecto mais tardio é um pequeno prédio de rendimento de feição muito distinta de qualquer das obras realizadas por Cinatti (cfr. ACML (Arco do Cego), alçado nº 715: *Prospecto que pretende edificar Visconde d'Orta na rua do Paraíso, nº 11 a 14*). O desenho de 1853 corresponde, pelo contrário, a uma casa de fachada mais enobrecida, pautada pela utilização de arcos apontados nas sacadas do nível do andar nobre, tem porém pro-

igual modo, a natureza e as proporções do projecto afastarem a hipótese de se tratar de uma habitação secundária, este desenho vem reforçar a ideia de que Cinatti foi o arquitecto de referência para um núcleo alargado de grandes capitalistas da capital. É curioso verificar que muitas das suas obras e projectos confirmam um circuito de relações entre os encomendadores, particularmente significativo na definição do eixo Évora-Lisboa, com José Maria Ramalho e José Maria Eugénio, a que não pode deixar de se ligar agora o visconde da Horta, por via da sua ligação à Companhia Lisbonense dos Tabacos. Neste contexto, é de admitir que fosse Eugénio de Almeida o elo de ligação entre o arquitecto e o accionista da sua fábrica de Tabaco.

porções muito modestas e uma composição que a distingue da traça reconhecível do arquitecto italiano (cfr. ACML (Arco do Cego), alçado 377: *Prospecto que pretende edificar António José Horta em o lado nascente da rua de S. João dos Bem Casados, nº 43 e 44.*).

6. OBRAS PARA A FAMÍLIA ANJOS: ENTRE A ORTODOXIA CLASSICISTA E O REVIVALISMO ECLÉTICO.

6.1. O palacete de Policarpo José Lopes dos Anjos

Outro exemplo do deslizamento da propriedade senhorial para as mãos da burguesia capitalista e comercial emergente é, sem dúvida, o palacete que Policarpo José Lopes dos Anjos adquiriu em frente da praça do Príncipe Real, antiga morada dos marqueses de Penalva. A família Anjos foi uma das mais influentes nos meios negociais da capital da segunda metade de oitocentos, sendo tomada como paradigma do génio comercial e do *self-made man* burguês, o que lhes valeu honras de entrada em diversas enciclopédias⁵⁸⁰. Ao contrário de Tomás Maria Bessone ou de José Maria Eugénio, os quatro irmãos Anjos não eram naturais de Lisboa e não consta que possuíssem na capital qualquer vínculo familiar ou profissional, que tivesse servido de base da sua vertiginosa ascensão económica e, consequentemente, social.

Originários da Sertã e filhos de simples lavradores, os irmãos Ferreira dos Anjos - António, Flamiano, Policarpo e Bernardino - foram emigrando para Lisboa em levadas sucessivas. Aqui geriram com notável sentido de entreatajuda os proventos do seu trabalho, de tal modo que, logo em 1836, os dois irmãos mais velhos (António e Flamiano) fundavam a prestigiada empresa comercial *Anjos e C^a*. Vocacionada para a importação e exportação de têxteis e com fortes interesses nas colónias africanas, em Angola principalmente, a firma *Anjos e C^a* serviu já de base de lançamento dos dois membros mais novos da família, incluindo Policarpo Anjos. Nascido em 1820, chegou à capital com apenas 14 anos e aqui completou a sua formação⁵⁸¹. Apesar de ter sido admitido na sociedade comercial de seus irmãos no início dos anos 40, Policarpo Anjos preferiu seguir um rumo independente⁵⁸². Estabeleceu-se, em 1852, como comerciante e lançou-se, simultaneamente na indústria têxtil com a fundação de uma importante fábrica no vale de Alcântara, cuja qualidade da produção lhe valeu diversos prémios em exposições industriais⁵⁸³. O sucesso da sua empresa garantiu a Policarpo Anjos «um dos

⁵⁸⁰ Veja-se a título de exemplo a *Grande Enciclopédia Luso Brasileira*.

⁵⁸¹ Até à data da sua vinda para Lisboa, em 1834, Policarpo Anjos fora seminarista em Sernache do Bom Jardim; cfr. J. Alfredo DIAS. «Policarpo José Lopes dos Anjos» in *Comércio e Indústria*, vol. I, 1884.

⁵⁸² Relativamente às condições de dissolução da sociedade com Policarpo Anjos ver no ANTT o livro 76 do Cartório Notarial de Lisboa (C-1), fols. 26 a 27.

⁵⁸³ No Porto (1861) e em Lisboa (1863), mas também em Paris (1867) e em Viena de Áustria (1873); cfr. J. Alfredo DIAS, *op cit*, 1884.

primeiros lugares» na «galeria dos homens que pelo seu trabalho e honradez, melhor nome deixaram nos anais do comércio e indústria do nosso país»⁵⁸⁴.

A sua escala na hierarquia social é confirmada pela eleição para vereador do município lisboeta, no biênio de 1864-65, cargo que parece ter desempenhado com sucesso, ficando famoso pela oferta de um curioso varredor mecânico⁵⁸⁵. A sua reconhecida filantropia levou-o ainda a aceitar, em 1868, o cargo de Provedor do Asilo de Nossa Senhora da Conceição destinado a raparigas abandonadas. Mais tarde, em reconhecimento dos valiosos serviços prestados à nação⁵⁸⁶, foi feito fidalgo da Casa Real, tendo recebido também as comenda das Ordens de Cristo e de Nossa Senhora da Conceição de Vila Viçosa⁵⁸⁷.

A decisão de construir uma habitação à altura do prestígio social alcançado foi, tal como para Eugénio de Almeida, uma decisão tomada em plena maturidade. Policarpo Anjos tinha já 55 anos quando adquiriu e mandou reconstruir a casa nobre que servira de morada a uma numerosa plêiade de famílias aristocratas do Antigo Regime, transformando-a numa «das casas mais harmónicas, mais nobremente correctas, mais agradavelmente proporcionais e elegantes, de que se ufanava Lisboa, nas últimas décadas»⁵⁸⁸. À semelhança do que haviam já feito os seus dois irmãos mais velhos, o distinto capitalista investiria agora na construção de um palacete capaz de substituir com superior dignidade a sua morada, forçosamente mais modesta, da rua de S. Julião.

O primeiro Anjos a lançar-se na construção de um palacete foi António José Lopes Ferreira dos Anjos, que comprou para o efeito um terreno pertencente à paróquia de S. Mamede (que deles se desfez na tentativa de angariar fundos que permitissem concluir a sua morosa construção), onde fez erguer, de acordo com um plano aprovado pela Repartição Técnica da Câmara de Lisboa a 12 de Ju-

⁵⁸⁴ In Idem.

⁵⁸⁵ É-lhe ainda atribuída a iniciativa da aquisição da primeira bomba de água impulsionada a vapor, destinada a combater os incêndios que apavoravam Lisboa. Responsável pelo pelouro dos jardins, coube-lhe igualmente a apresentação da proposta de gradear o jardim de S. Pedro de Alcântara, como forma de conter o elevado número de suicidas que, romanticamente, o elegiam para se lançarem da muralha fernandina, tal como lhe coube a decisão de arborizar o Terreiro do Paço; cfr. Idem.

⁵⁸⁶ Policarpo Anjos destacou-se pela sua acção durante as cheias que assolaram o país em 1875, tendo sido eleito para vogal e tesoureiro da Comissão de Socorros então instituída.

⁵⁸⁷ Cfr. J. Alfredo DIAS, *op cit*, 1884. Embora não tivesse feito carreira político verifica-se que as comendas que lhe couberam são equivalentes às de Eugénio de Almeida.

⁵⁸⁸ Assim a qualificava nos anos 80 do século XIX Júlio de CASTILHO; in *Lisboa Antiga: o Bairro Alto*, *op cit*, 3ª ed, vol.5, 1966, p.23.

nho de 1856⁵⁸⁹, um edifício com janelas trilobadas no piso térreo e fecho em flor-de-lis a rematar as sacadas do andar nobre, mas sem monumentalidade arquitectónica. Apesar do seu pioneirismo na adesão a valores revivalistas, em franca oposição à severa austeridade da arquitectura doméstica da tradição lisboeta, a nobreza desta obra advém não do seu prospecto mas da sua implantação, contígua à propriedade dos duques de Palmela. Desconhece-se a sua autoria.

Um gosto muito distinto caracteriza o palacete construído por Flamiano José Lopes Ferreira dos Anjos alguns anos mais tarde. Este co-fundador da empresa *Anjos e C^a*, que se converteria, a par de José Maria Ramalho e de Eugénio de Almeida, num dos maiores proprietários agrícolas da região alentejana, escolheu fixar a sua morada, tal como Manuel Nunes Correia, na rua Oriental do Passeio Público, edificando-a no quarteirão que torneja para a travessa das Portas de Santo Antão. O risco do palacete aprovado a 6 de Abril de 1865, apenas alguns meses antes do projecto realizado por Cinatti para o comerciante pioneiro na experiência do pronto a vestir, é da responsabilidade do arquitecto Miguel Evaristo⁵⁹⁰. O edifício, actualmente desvirtuado na sua feição original pelo alteamento da fachada, em consequência da instalação dos CTT, apesar do seu «traço pesado e misantropo» de vínculo neoclássico, bem patente na marcação dos vãos centrais do piso nobre com remate em frontão triangular, representava, na opinião de um crítico severo, uma «construção sólida e bem acabada» capaz de envergonhar as obras de muitos construtores mais modernos⁵⁹¹. A total restrição decorativa e a sua aparência compacta, animada apenas pelo ritmo sincopado da fenestração, levou José-Augusto França a reconhecer-lhe uma «semelhança seiscentesca», que testemunha bem persistência dos valores mais enraizados da arquitectura da vida privada da capital⁵⁹².

⁵⁸⁹ ACML (Arco do Cego), alçado nº 523.

⁵⁹⁰ Cfr. «Um passeio pela avenida», in *A Construção*, op cit, 1894. Miguel Evaristo de Lima Pinto foi o arquitecto do Teatro da Trindade inaugurado em 1867, e poderá ser talvez considerado como um discípulo de Cinatti, já que encontramos sucessivamente repetidos nas suas obras esquemas compositivos e soluções decorativas directamente importadas dos edifícios riscados pelo arquitecto italiano. A fachada principal do Teatro é bem testemunha dessa influência, na marcação de um corpo central com quatro pilastras monumentais e os seus medalhões esculpidos com bustos de artistas animando o piso térreo. Sobressai porém a incapacidade de, à maneira de Cinatti, se obstar à facilidade da monotonia no desenho pela valorização de uma sábia marcação rítmica na alternância dos corpos (como se pode constatar no palacete de Manuel Nunes Correia, por exemplo). Para a data de aprovação ver no Arquivo Municipal do Arco do Cego o livro de registo nº6 - *Prospectos de Prédios nº1*, p. 50. Este desenho, inscrito com o nº 1528, que incluía dois prospectos e uma planta (de acordo com as normas de controle instituídas após a promulgação do decreto de 31 de Dezembro de 1864) está actualmente desaparecido.

⁵⁹¹ In «Um passeio pela Avenida», in *A Construção*, op cit, 1894.

⁵⁹² Cfr. José-Augusto FRANÇA, op cit, 3ª ed., vol. 1, 1991, p. 357.

A grandeza nobiliárquica do edifício adquirido por Policarpo Anjos, em 1874, ao conde de Cavaleiros, D. Rodrigo José de Meneses⁵⁹³, é demonstrada pelo teor das informações recolhidas por Gustavo de Matos Sequeira sobre os diversos habitantes que «a moradia apalaçada, com sete ou oito sacadas de frente» da antiga rua do Colégio dos Nobres conheceu⁵⁹⁴. Este edifício setecentista, erguido, muito provavelmente, já no período pós-Terramoto, foi ocupado entre 1762 e 1783 pela família do Tenente General Manuel Gomes de Carvalho e Silva que se fazia acompanhar por um escol de 40 pessoas, dentro dos costumes que vimos definirem-se na tradição do modo de vida da nobreza portuguesa. Um aglomerado equivalente acompanhava os condes de São Vicente quando vieram habitar a casa (1792-1795). Já no século XIX, o palácio serviu de morada à marquesa do Louriçal e, depois dela, entre 1848 e 1854, aos marqueses de Penalva. O industrial tomou posse de tão fidalga residência não com o intuito de lhe efectuar pequenas adaptações ou melhoramentos, mas para a reconstruir totalmente, como se pode comprovar a partir da documentação existente no arquivo municipal⁵⁹⁵. O risco da sua nova morada familiar foi entregue a Giuseppe Cinatti. Embora não se tenha encontrado qualquer documentação que ligue a obra patrocinada por Policarpo José Lopes dos Anjos ao arquitecto italiano, o esquema de composição do edifício não deixa quaisquer dúvidas sobre a propriedade da atribuição⁵⁹⁶.

Os planos da reedificação devem ter sido executados com a máxima celeridade, logo após a aquisição da antiga morada apalaçada, uma vez que a 11 de Janeiro de 1875 dava entrada na Repartição Técnica da Câmara de Lisboa um pedido de licenciamento da obra assinado pelo proprietário⁵⁹⁷. O

⁵⁹³ Filho do conde de Cavaleiros D. José Tomás de Meneses, Governador e Capitão Geral do Maranhão, D. Rodrigo de Meneses era Par do Reino e Governador Civil de Lisboa. Foi ele o último dos descendentes das velhas linhagens aristocratas a possuir o palácio, onde habitou entre 1872 e 1874; cfr. Gustavo de Matos SEQUEIRA, *Depois do Terramoto*, 1ª ed., vol. 1, 1916, p. 181.

⁵⁹⁴ Ver Idem, pp. 180-183.

⁵⁹⁵ ACML (Alto da Eira), obra nº 26081: *Prospecto do prédio que Policarpo José Lopes dos Anjos pretende construir na Praça do Príncipe Real nº 49 a 60, freguesia de S. Mamede*. No livro de registo dos projectos aprovados guardado no Arquivo do Arco do Cego, este desenho aparece registado com o nº 2161; ver livro nº6 - *Prospectos de Prédios nº1*, p. 143 vº.

⁵⁹⁶ Jaime Batalha Reis confunde o palacete da Praça do Príncipe Real com o de Flamiano Anjos ao Passeio Público, atribuindo a Cinatti, erradamente, o risco desse edifício; cfr. Jaime Batalha REIS, *op cit.*, 1879. O mesmo erro é detectável no *Dicionário* de Sousa Viterbo, que foi, porém ainda um pouco mais longe, ao atribuir ao arquitecto italiano o risco do *chalet* da família Anjos em Algés (actual propriedade da Câmara Municipal de Oeiras e utilizado para fins culturais e recreativos a morada, reconvertida na década de 1970, e o seu pequeno jardim são, ainda hoje, conhecidos como «Parque Anjos»). Sousa Viterbo confunde Policarpo José Lopes dos Anjos, com o seu sobrinho e homónimo, Policarpo Pecquet Ferreira dos Anjos (1845-1903), filho de Flamiano Anjos, e, por conseguinte herdeiro do palacete traçado pelo arquitecto Miguel Evaristo na rua oriental do Passeio Público. O *chalet* de Algés, obra seguramente do último quartel do século XIX, quer pela sua datação, quer, sobretudo, pela sua feição arquitectónica não se coaduna com o discurso evolutivo, mas pleno de coerência estética, definido pela produção arquitectónica de Giuseppe Cinatti.

⁵⁹⁷ ACML (Alto da Eira), obra nº 26081: «(...) Policarpo José Lopes dos Anjos pretende construir na Praça do Príncipe Real um prédio de casas, no local onde actualmente se acham os prédios nº 49 a 60, conforme os prospectos juntos, e

plano aprovado pelos técnicos municipais a 1 de Fevereiro do mesmo ano, com a condição de se dar início à sua construção num prazo de três meses, a que se acrescentava, por escrito, a concessão de um limite máximo para a execução da obra de dois anos, era composto por um alçado e uma planta do andar nobre. É graças à sua existência que podemos conhecer parte da distribuição dos interiores da nova morada de Policarpo Anjos, hoje totalmente destruídos por via da conversão do palacete em depósito do Banco de Portugal.

Condicionado pelos parâmetros da sua implantação num tecido urbano densamente ocupado, o edifício desenhado por Cinatti para o grande industrial teve de ser encaixado entre dois prédios de habitação pré-existentes, pelo que não pode usufruir da abertura de janelas em nenhuma das suas alas laterais. Um extenso corredor disposto em forma de U, define uma via de circulação única. Para além da grande escadaria de recepção, centralmente colocada, encostando-se à fachada posterior de modo a dar acesso, também, aos jardins da casa, dá-se conta da existência de mais duas escadas na ala direita do edifício, destituídas de iluminação natural e de utilização reservada aos habitantes e empregados da casa.

Embora ausência de qualquer legenda explicativa dificulte uma noção precisa sobre a utilização dos espaços, agravada também pelo facto de a maioria das plantas anteriormente analisadas serem relativas a pisos térreos, parece-nos plausível considerar, por via da implantação das escadas, que a zona mais íntima da habitação se concentrava na ala esquerda do palacete, onde vemos desenharem-se diversos aposentos de dimensões reduzidas. A colocação das salas de recepção não oferece dúvidas, já que se encontram denunciadas na fachada principal pela introdução do balcão, como sempre se constata nos edifícios desta época e, de forma particular em todas as obras de Cinatti. É porém curioso observar aqui como essa varanda abrange não exclusivamente o salão de maiores proporções, mas absorve também um dos vãos de uma sala menor que a ele se anexa. Todas as divisões se interligam entre si, estabelecendo um percurso alternativo de circulação. Ao piso térreo estariam naturalmente reservadas as áreas de serviços, enquanto as instalações dos empregados domésticos se deveriam recolher às águas-furtadas, mas não nos moldes em que actualmente se apresentam⁵⁹⁸.

como o não possa fazer sem licença da Ex.ma Câmara Municipal pede se dignem conceder-lhe a respectiva licença (...)).

⁵⁹⁸ A mansarda que o palacete actualmente detém constitui um acréscimo efectuado já no século XX, depois da ocupação pelo Banco de Portugal; cfr. ACML (Alto da Eira), obra nº 26081.

A urgência com que Policarpo Anjos deve ter pressionado a execução do projecto, determinou que, exactamente um ano após a sua aprovação, fosse solicitada à Repartição Técnica da Câmara de Lisboa autorização para efectuar duas alterações ao plano original. Apostando num reforço dos estritos elementos decorativos da fachada, propôs-se então o acrescento de um remate em cornija para as janelas de sacada dos corpos laterais, ao nível do andar nobre, bem como se submeteu ao parecer municipal, a substituição do remate em balaustrada por uma platibanda nas mesmas alas laterais⁵⁹⁹. Daqui resultou, à semelhança do que já acontecera no palacete de Tomás Maria Bessone, uma maior acentuação da tripartição do edifício, contribuindo-se para a marcação mais eficaz do corpo central.

De facto, a composição da fachada do palacete de Policarpo Anjos retoma de forma integral os valores de sobriedade do classicismo inerente às obras produzidas pelo arquitecto em finais dos anos 50. A experiência eclética da morada de Manuel Nunes Correia onde sobressaía, com notável sentido de actualização, a expressividade de um gosto arquitectónico cosmopolita de formação parisiense, não parece ter impressionado o industrial. O mesmo se poderá afirmar em relação ao prospecto revivalista que seduzira o seu irmão António Anjos, edificado na mesma rua, a escassos metros. Policarpo Anjos reviu-se antes nas estruturas mais austeras da estética neoclássica, edificadas por Giuseppe Cinatti no início da sua carreira. O seu palacete recupera também, nesse contexto, a contenção decorativa da tradição da arquitectura privada lisboeta de raiz seiscentista, que vimos ganhar um novo fôlego por via do formalismo erudito e «modernizado» validado pela primazia do retorno ao clássico. Esta coincidência estética induziu alguns autores a interrogarem-se sobre o alcance das transformações dirigidas pelo arquitecto italiano no palácio setecentista adquirido por Policarpo Anjos, o que só se justifica pelo desconhecimento das obras anteriormente delineadas por Cinatti⁶⁰⁰.

⁵⁹⁹ Em carta datada de 18 de Janeiro de 1876, Policarpo Anjos dava conta à Repartição Técnica do Município o seu desejo de alterar o prospecto aprovado «na parte que diz respeito ao Aerotério pretendendo o suplicante fazer no corpo central o mesmo que se acha no prospecto e nos corpos laterais fazer um ático». O engenheiro então responsável pelos serviços, Frederico Ressano Garcia exigiu porém que lhe fosse apresentado o desenho indicativo das alterações. Quando este lhe foi remetido, a 7 de Fevereiro, incluía já, também, o acrescento da cornija nas sacadas dos corpos laterais. As transformações foram autorizadas no próprio dia em que o projecto chegou à Câmara; cfr. ACML (Alto da Eira), obra nº 26081.

⁶⁰⁰ José Sarmento de MATOS, remetendo Cinatti à especialidade de arquitecto decorador, que inegavelmente também deteve, escreve mesmo: «Quanto à fachada hoje existente, é difícil saber se efectivamente se trata de um simples arranjo do edifício anterior, então melhorado, se houve reconstrução total. O gosto das grandes sacadas parece indicar a permanência da construção anterior.» in *A Sétima Colina*, op cit, 1994, p. 100.

A reconstrução integral do edifício redefiniu simetricamente a fachada à largura de nove vãos⁶⁰¹, pouco espaçados e equitativamente distribuídos pelos seus três corpos. Ligeiramente saliente, o corpo central surge bem demarcado, como é norma nos palacetes riscados pelo arquitecto italiano. Resulta esse efeito de uma combinação de factores que vão da sugestão de galeria porticada conferida pela sucessão dos três arcos das portadas do edifício, à introdução de uma larga varanda apoiada sobre modilhões esculturados, passando pelo apontamento da balaustrada e pela inserção de consolas sob a cornija que remata as três janelas de sacada abertas para o balcão. Estas notas, que resumem toda a intenção ornamental da obra, são ainda enriquecidas pela introdução de quatro pilastras nos intervalos dos vãos principais. Confinadas a um só piso, e por conseguinte destituídas de monumentalidade, estas pilastras não deixam de nos remeter para a solução adoptada pelo arquitecto nos palacetes de Tomás Maria Bessone e de Manuel Nunes Correia atrás analisados.

As duas alas laterais pontuadas, ao nível do piso térreo, por janelas de peitoril de simples moldura recta, mas coroadas de uma ténue sugestão de cornija, desenvolvem-se superiormente com janelas de sacada, de gradeamento individual, nas quais se destaca a cornija saliente resultante das alterações ao projecto original aprovadas em Fevereiro de 1876. Apesar do ritmo sincopado imposto pela alternância dos esquemas compositivos, a fachada é dotada de uma expressão estrutural que induz a uma leitura horizontal e abrangente de todo o conjunto. Equilibra-se entre a repetitividade dos seus elementos e a subtil, mas eficaz, demarcação do corpo central. A animação da composição seria certamente acentuada pela utilização de uma cor viva aplicada ao reboco, à semelhança do que ainda hoje se preserva no palacete Iglésias, no de José Maria Ramalho ou ainda no de Manuel Nunes Correia.

Bem longe de representar uma involução na obra do arquitecto, esta obra testemunha antes a persistência de um gosto de raízes ancestrais filtrado por um entendimento actualizado dos valores do classicismo na definição de uma estética apropriada ao palacete urbano oitocentista. Respondendo às expectativas do encomendador, Cinatti elaborou aqui «um palacete severo mas elegante»⁶⁰² que sintetiza as fórmulas mais recorrentes do seu modo de conceber a habitação aristocrática, onde sobressai todo o peso da sua formação clássica, que soube, no entanto, contornar sempre que as condições da encomenda assim o determinaram.

⁶⁰¹ Gustavo de Matos SEQUEIRA atribui à «moradia apalaçada» setecentista, demolida em 1875, «sete ou oito sacadas de frente»; in *op cit*, 1916, p. 180.

⁶⁰² J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., vol. 1, 1991, p.357.

Nas propostas arquitectónicas de Giuseppe Cinatti transparece claramente o assumir de uma consciência de apropriação dos programas ao local a que eram destinados. As obras que produziu para Lisboa jamais condescenderam, por isso, à sedução do pitoresco, a não ser quando as circunstâncias específicas o determinaram (recorde-se que as cocheiras de Eugénio de Almeida estavam encerradas num parque ajardinado *à inglesa*). Mesmo a cedência a uma maior fantasia decorativa, patente no palacete de Évora, teve o seu contexto próprio, a que não foi alheia nem a sua dimensão regional, nem a própria tradição da arquitectura doméstica alentejana, definida a partir da preponderância da actividade agrícola.

Os palacetes lisboetas edificados pelo arquitecto italiano reflectem igualmente, na sua composição monumental e cosmopolita, o retrato da elite burguesa que as financiou. A imagem que deles retiramos é equilibrada e parece harmonizar-se com a qualidade artística das próprias construções. Ainda que a escassez de informações não nos permita conhecer de forma equivalente o núcleo de grandes capitalistas para quem o arquitecto italiano trabalhou, a impressão geral veiculada pelo desenvolvimento deste inquérito produz uma imagem que dificilmente se coaduna com o modelo caricatural habitualmente conotado com a grande burguesia oitocentista. Se nem sempre os meios de onde provêm foram os mais favorecidos e informados, é forçoso reconhecer que a conquista do prestígio social auferido pela maioria dos casos atrás analisados, testemunhado pela nomeação para cargos de responsabilidade política ou pela concessão de títulos nobiliárquicos, não pode justificar-se exclusivamente pelo poder económico. Ele é, de facto, determinante porque, ao estabelecer um padrão de vida privilegiado, se transforma numa via de enriquecimento cultural, pela possibilidade de viajar ou de reunir uma boa biblioteca, por exemplo.

Outra das características comuns perceptíveis foi a valorização da actividade profissional dentro de um espírito assumidamente capitalista. Investidores activos nas diversas áreas de actividade económica, que englobam tanto a indústria como o comércio, a agricultura ou as especulações financeiras, o seu quotidiano é regido pelo trabalho. A sobriedade do gosto das suas moradas reflecte em parte essa postura, sem descurar, evidentemente dois factores primaciais: a preservação da intimidade familiar e o sentido da ostentação próprio de uma civilização que apostou no reforço do convívio e da representação social.

A fase derradeira da produção arquitectónica de Giuseppe Cinatti, coincidente com o momento de total absorção na obra de reedificação da ala conventual do mosteiro de Santa Maria de Belém, assumida em 1869, revela a elasticidade da sua capacidade criadora, ou melhor, reforça a ideia sempre latente e fundamental de como o arquitecto soube gerir esteticamente a sua produção (ora presa a uma fidelidade revivalista, ora eclética, ora clássica) de acordo com condicionalismos históricos, geográficos ou ditados pela natureza do programa que se desejava ver cumprido. Dessa capacidade nos deixou um significativo testemunho na casa desenhada para António Lopes Ferreira dos Anjos, já nos últimos anos da década de 70.

6.2. A casa de veraneio de António José Lopes Ferreira dos Anjos

António Lopes Ferreira dos Anjos, o mais velho da dinastia de poderosos negociantes, enriquecido como vimos, pelo comércio (com importante fonte de receita no controle do mercado angolano), detinha na capital a sua habitação permanente, em condições que foi já possível analisar e que não abonam grandemente a favor do seu gosto em matéria de arquitectura. Trata-se de uma obra facilitadora, animada pela sugestão revivalista do recorte dos vãos, mas de alcance menor sob o ponto de vista da composição arquitectónica. Ao contratar Cinatti para traçar uma casa de veraneio destinada à enorme propriedade de recreio que adquirira em Sintra, na freguesia de S. Martinho, António Anjos, certamente impressionado pela habitação que o arquitecto construíra para o seu irmão na Praça do Príncipe Real, redimiu a sua qualidade de encomendador à luz da História.

O palacete que fez erigir nessa vila revela uma opção tardia por um local eleito pelo romantismo, mas que já então decaía por força da moda de vilegiatura em zonas de praia, adequadas ao costume salutar dos «banhos de mar». Cinatti, arquitecto preferencialmente urbano, estivera arredado, tanto quanto nos é dado conhecer, deste «éden romântico»⁶⁰³. Aberta à implantação burguesa, que se revia no cunho aristocrático da vila, desenvolveu-se em Sintra o sentido de uma estética pitoresca apropriada a uma arquitectura de casas de campo. Prontas a admitir uma maior fantasia ornamental alimentada pela actualização revivalista dos estilos históricos, destacou-se sobretudo aqui uma exóti-

⁶⁰³ J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., vol. 1, 1991, p.374.

ca propagação de um gosto orientalista que extravasou em muito o ténue mudejarismo sugestionado pelo palácio real da vila⁶⁰⁴.

O enorme palacete delineado por Cinatti em 1877, considerado como «uma das melhores coisas que há para ver em Sintra»⁶⁰⁵, foi a última obra do arquitecto no domínio da habitação privada. Dos planos originais do edificio nada chegou aos nossos dias, uma vez que à data da sua construção não eram ainda regularmente exigida pelos serviços municipais de Sintra a apresentação dos prospectos para avaliação das obras⁶⁰⁶. De igual modo, muito pouco se conseguiu saber acerca do processo que envolveu a aquisição da vastíssima propriedade que deu origem à chamada *Quinta do Duche*, local ermo até à plantação do parque determinada por António Anjos⁶⁰⁷, por onde se estendia já a estrada de ligação entre a estação do caminho de ferro e o centro da vila. Não é difícil perceber, porém, que esta grande quinta foi pensada, à semelhança da esmagadora maioria de quantas se implantaram na vila e seus arredores, sem qualquer fim de exploração lucrativa, apenas como espaço reservado aos tempos de ócio e de lazer. Casa e parque constituem um conjunto uníssono onde se denuncia a vontade de recriar um pequeno universo privado, romântico, pitoresco e fantasiosamente burguês.

Dando continuidade à tendência revivalista da sua morada da capital, a nova habitação de veraneio do sócio fundador da casa comercial *Anjos e C^a*, materializa um programa eclético onde se combina «uma nítida influência italiana, algo veneziana até, com as suas “loggias” quinhentistas e certos pormenores discretamente góticos»⁶⁰⁸. Mas a referência primacial de toda a composição decorativa é, sem dúvida a arquitectura do período manuelino. Através dela o arquitecto demonstra o apuramento da sua sensibilidade para os valores fundamentais de um estilo que se pretendia nacional, consagrado pelo monumento símbolo da época dos Descobrimentos: o mosteiro de Santa Maria de Belém.

Este edificio surge assim como uma consequência directa do trabalho desenvolvido pelo arquitecto para a Real Casa Pia de Lisboa enquanto responsável pela reconstrução do convento hieronimita. O

⁶⁰⁴ Exemplo desta opção estética é a Quinta do Relógio construída nos anos 50 pelo arquitecto António Tomás da Fonseca (filho do célebre mestre de pintura da Academia de Belas Artes), para o abastado capitalista «Monte Cristo», al-cunha de Pinto da Fonseca. Alguns anos depois o palacete de Monserrate seria também reconstruído com uma feição mourisca de acordo com o projecto do arquitecto londrino James T. Knowles Sénior, para negociante inglês Francis Cook

⁶⁰⁵ Ver «Palácio dos srs. Condes de Valenças em Sintra» in *O Ocidente*. - N. 632, vol. 19 (15 Jul. 1896), p. 154.

⁶⁰⁶ Raros são os projectos oitocentistas guardados no Arquivo Municipal de Sintra. A Câmara, só nos primeiros anos do século XX passou a exigir a submeter à sua aprovação os projectos de obras.

⁶⁰⁷ *O Parque da Liberdade* é actualmente propriedade Municipal.

⁶⁰⁸ J.-A. FRANÇA, *op cit.*, 3^a ed., vol. 1, 1991, p.379.

mesmo se poderá afirmar, com ainda maior determinação, a respeito de dois projectos de jazigos que o arquitecto delineou para o cemitério do Alto de São João em 1872, onde, com notável sentido arqueológico, fez duas propostas revivalistas dignas da maior atenção⁶⁰⁹.

No entanto, o interesse do projecto patrocinado por António Anjos excede os limites de uma abordagem exclusivamente centrada no ecletismo das soluções decorativas utilizadas. É inegável que a composição revivalista dos diversos elementos ornamentais, por si só, afasta esta construção do sentido clássico e despojado das propostas avançadas no contexto lisboeta. Distancia-a radicalmente, também, da composição formal erudita do pavilhão de veraneio edificado para Tomás Maria Bessone em Paço de Arcos. O alcance do projecto realizado para Sintra é, todavia, mais profundo. Aplicando pela primeira vez no domínio da habitação a organização assimétrica dos volumes, pioneiramente experimentada nas cocheiras do Parque de Santa Gertrudes, Cinatti desenvolve aqui uma estrutura que inverte os princípios fundamentais do seu modo característico de conceber a arquitectura. Inútil procurar uma fachada alinhada de corpo central saliente, assinalado por uma varanda sustentada por modilhões, e janelas de verga recta rematadas por cornijas, com ou sem consolas.

Estamos também longe da organização de *villa* campestre delineada à maneira de Palladio (seja nos planos axialmente desenvolvidos, seja nas últimas obras de planta centralizada). Nesta sua derradeira obra o arquitecto italiano abandonou esses esquemas para avançar com uma proposta dinâmica, em que as fachadas se desdobram e se vão desvendando consoante os ângulos de visão, de acordo com os valores básicos de uma sensibilidade pitoresca. Esse efeito prismático de «revelação progressiva» garantido pelo avanço significativo dos corpos centrais das fachadas poente e norte, onde se rasgam largas varandas pensadas de modo a que se possa usufruir das vastas panorâmicas que o local de implantação do edificio oferece, foi porém produzido de um modo algo ilusionístico. Uma análise da planta do imóvel demonstra que, apesar das ligeiras interferências, a distribuição dos espaços mantém perceptivelmente intacta a sua base rectangular.

Por outro lado, à semelhança do que aconteceu em Évora, no palacete de José Maria Ramalho, o qual, pela atenção revivalista dos pormenores decorativos deve ser considerado como uma obra percursora e com esta forçosamente relacionada, os motivos ornamentais restringem-se a uma acentua-

⁶⁰⁹ Referimo-nos aos mausoléus construídos para José Maria Eugénio de Almeida (jazigo nº 523) e para A. Sequeira Lopes (jazigo nº 1376).

ção dos elementos estruturantes da composição. A sua utilização recorrente não mascara, por isso, a expressão directa das formas essenciais da arquitectura, apenas as anima, o que justifica que José-Augusto França reconheça no programa eclético deste edifício uma «interferência clássica»⁶¹⁰. Este facto, apesar da distância a que nos encontramos das soluções lisboetas, não deixa de constituir uma marca pessoal, ao denunciar a persistência dos valores mais enraizados na obra do arquitecto, mesmo que de forma tão ténue.

A fidelidade arqueológica com que foram definidas as soluções decorativas de inspiração manuelina demonstra-nos o nível de compreensão do arquitecto dos valores primaciais da arquitectura desse período. Neste sentido são de destacar alguns pormenores mais significativos como a utilização do arco abatido, a sugestão de um recorte contracurvado nas janelas de peitoril ou a colocação de pináculos espiralados na continuidade das pilastras que marcam os cunhais do edifício (à maneira dos contrafortes manuelinos).

No alçado poente, a varanda do rés-do-chão, que aqui surge alteado por via do declive do terreno, concentra o arranjo decorativo mais tipicamente manuelino, onde se destaca, não só a decoração naturalista do intradorso do arco (com folhas de parra entrelaçadas e flores), mas também a feição clássica dos capiteis e bases das colunas, bem como ainda o remate em pináculo e a sugestão do alfiz pela inserção de um cordame. A importação deste tipo de remate dos vãos, em alfiz, elemento original da arquitectura medieval está, aliás, presente na maioria das janelas do edifício. A sua composição eclética permitiu ainda a introdução, nesta fachada poente, de uma já referida *loggia* de feição quinhentista, com colunas anãs mas de perfil mais canónico, sobre a qual se abria ainda um pequeno balcão a demarcar uma janela de água-furtada. Este é um dos elementos originais que desapareceu nas obras de adaptação do edifício para a instalação da Biblioteca Municipal, levadas a cabo em 1957⁶¹¹, as quais afectaram particularmente os seus interiores. No exterior manteve-se o essencial da sua estrutura primitiva.

Na fachada norte o esquema de um corpo central estreito e muito avançado em relação às vertentes laterais (de modo a permitir que nos espaços laterais se resguardasse uma fiada de janelas) repete-se. Destaca-se aqui, porém, a definição de uma varanda projectada sobre a paisagem, bem como o a-

⁶¹⁰ J.-A. FRANÇA, *op cit*, 3ª ed., 1º vol., 1991, p.378-379.

⁶¹¹ Sobre o processo de aquisição da antiga propriedade de António Anjos pela Câmara Municipal de Sintra ver Eugénio MONTOITO, *Reencontros com o passado (ou o redescobrir de alguma públicas moradas)*, 1994.

crescento de um 2º andar, que não é denunciado na fachada principal e que contribui para acentuar o efeito de assimetria na organização das diferentes alas do palacete, pela marcação de alturas distintas das coberturas. O sentido de adaptação do edifício ao meio natural em que se insere, sobressai ainda, no prolongamento para nascente de mais um terraço, actualmente desvirtuado pela sobreposição de um piso.

A frente principal, voltada a sul, para a rua do visconde de Monserrate, foi a que mais sofreu com as obras executadas em 1957. Uma opção injustificável⁶¹² determinou o emparedamento da zona central da fachada, onde se definia outrora o portal principal da habitação. Na distribuição dos espaços interiores optou-se, face ao alteamento do piso térreo na vertente posterior (resultante do acentuado declive do terreno), pela definição do andar nobre no rés-do-chão, pelo que este edifício inverte, também neste ponto de vista, a composição habitual das restantes obras do arquitecto.

Assim se justifica o aparecimento de janelas mais amplas no piso térreo do que no andar superior, o qual não mereceu mais do que pequenas janelas de peitoril. Única excepção eram as sacadas geminadas abertas sobre o portal. Este pórtico, confinado à largura de um só vão, embora sem dispensar a evocação do alfiz tinha, contudo, uma feição renascentista típica, com o seu recorte em arco de volta perfeita ladeado por dois medalhões com bustos esculpidos. A moldura das janelas do piso térreo foi animada no intradorso com um motivo ornamental bastante simples, mas de acentuada lembrança manuelina, que se resume a uma fiada de contas, à maneira de um colar. Tal como já acontecera no palacete de Évora, um friso ornamental desenhado sob a cornija, interrompido apenas para abrir espaço para os capiteis floridos das pilastras que separam os diferentes corpos da construção, contribui para unificar toda a composição.

A organização geral dos espaços, hierarquicamente disposta de acordo com os diferentes andares, remeteu, como era hábito, a instalação dos serviços da casa para o piso térreo, o que no caso específico deste edifício significou remetê-la para a cave. No rés-do-chão, voltada para a fachada principal do edifício e aberta sobre a galeria nascente por onde se fazia o acesso ao parque, aparece bem definido o grande salão de recepção da morada de António Anjos, antecedido de um pequeno vestibulo. Na vertente oposta, a divisão aberta sobre a varanda norte, foi convertida em sala de jantar. Todos os espaços de sociabilidade estavam confinados a este andar, onde existiam, pelo menos, mais duas

⁶¹² Realizada em nome da introdução de um gigantesco painel de azulejo com as armas da vila.

salas de estar, uma biblioteca e alguns quartos destinados a hóspedes. Uma pequena e única escada, reservada aos habitantes da casa, conduzia ao piso superior onde se desenvolvia todo o núcleo de habitação familiar⁶¹³.

Nem António Anjos nem Giuseppe Cinatti puderam ver acabada esta sua obra. Ambos morreram, coincidentemente, no mesmo ano de 1879. Encontrando-se então já numa fase de acabamentos, coube à herdeira do grande comerciante, Guilhermina Anjos, e a seu marido, Luís Leite Pereira Jardim, conde de Valenças, a tarefa de concluírem a obra «que interiormente estava ainda em reboco»⁶¹⁴.

O programa eclético e cosmopolita definido para Manuel Nunes Correia que, na sua aproximação ao gosto francês do Segundo Império, anunciava o sentido da evolução da arquitectura na capital num futuro próximo, pela ruptura com a ortodoxia classicista sobrevivente, tem no palacete de António Anjos o reverso da sua medalha. A liberdade criativa animada pelo espírito romântico de Sintra, promoveu o salto mais ousado na obra do arquitecto, consumado no desrespeito pela simetria clássica. Ao ultrapassar um dos princípios basilares da sua formação, Cinatti demonstra claramente a sua maturidade artística. Sobranceiramente implantada sobre o vale que conduz ao centro da vila, num efeito que hoje se perdeu pelo crescimento desmesurado da vegetação, esta obra testemunha tanto a superior dignidade do seu possuidor, quanto a capacidade do arquitecto em adequar o seu risco à especificidade dos programas e ao seu contexto geográfico. Com ela se fecha um ciclo produtivo de responsabilidade e importância maiores, no contexto da arquitectura oitocentista portuguesa. A sua feição personalizada testemunha um arquitecto artisticamente dotado e de formação solidamente estruturada, capaz de responder às diferentes exigências da encomenda.

A coesão estética do percurso da sua obra, mesmo quando se subvertem valores fundamentais, deixou-nos uma marca autoral reconhecível, que levou José-Augusto França⁶¹⁵ a avançar com a hipótese de atribuição do prédio de rendimento em Lisboa, mesmo havendo conhecimento de que a aprovação do projecto pelos serviços da Câmara Municipal se dera em 1882, ou seja, três anos passados

⁶¹³ O rebaixamento do piso nobre permitiu que se prescindisse de uma maior cuidado na definição da escada.

⁶¹⁴ In «Palácio dos srs. Condes de Valenças em Sintra» in *O Ocidente*, op cit, 1896, p. 154; o texto refere ainda que para verem concluída a sua habitação de veraneio os Condes de Valenças «mandaram fazer os estuques e pinturas com aprimorado gosto, por artistas portugueses, sendo as salas principais decoradas em estilo renascença».

⁶¹⁵ J.-A. FRANÇA, op cit, 3ª ed., vol.2, 1991, p.18.

sobre a morte de Cinatti⁶¹⁶. O prédio Gonzaga Ribeiro⁶¹⁷, apresenta uma estrutura própria de um imóvel de rendimento que se distancia da proposta alternativa desenhada no final dos anos 50 para a Casa de Bragança. Com uma caixa central de escadas que serve todos os andares, divididos à maneira pombalina por duas habitações distintas, este edifício apresenta pela sua composição tripartida, fortemente ritmada, de expressão estrutural directa e grande sobriedade decorativa, uma feição conotável com as construções delineadas pelo arquitecto italiano para Lisboa. Tornando-se francamente difícil admitir uma justificação para tal intervalo de tempo entre o risco do projecto e a sua aprovação, é contudo inegável a influência da sua obra tutelar. Julgamos, por isso que é de admitir a intervenção de um arquitecto próximo a Cinatti. Embora se lhe desconheçam discípulos directos, a sua produção parece ter tido alguma influência sobre o arquitecto português Miguel Evaristo de Lima Pinto⁶¹⁸. Já se havia detectado esta interferência ao abordar a construção do Teatro da Trindade e do palacete do terceiro irmão Anjos na rua oriental do Passeio Público. Voltamos a referi-la aqui, até pela significativa coincidência do desenho dos modilhões de suporte das varandas do andar nobre no edifício do teatro e do prédio Gonzaga Ribeiro.

⁶¹⁶ ACML (Alto da Eira), obra nº 6449: *Projecto de construção que D. Maria Paulina Gonzaga Ribeiro deseja fazer na rua da Escola Politécnica entre os nº 10 e 28. Freguesia de S. Mamede*. O desenho, que inclui plantas de todos os andares, os dois alçados e ainda um corte transversal, foi aprovado a 7 de Março de 1882.

⁶¹⁷ Rua da Escola Politécnica, nº 12-18.

⁶¹⁸ Fundamental seria, neste sentido, aprofundar os conhecimentos sobre este arquitecto português, sobre o qual, em concreto, nada se sabe, e que aparece classificado no, já citado, *Almanak* de Zacarias de Vilhena BARBOSA como simples «mestre de obras»; in *op cit*, 1865, I parte, p. 160.

III PARTE

INTERVENÇÃO NO PATRIMÓNIO MONUMENTAL

1. RENOVAÇÃO URBANÍSTICA E PATRIMÓNIO MONUMENTAL DE ÉVORA

1.1. Política de melhoramentos urbanos: comunhão de interesses públicos e privados

Quando Cinatti pela primeira vez se deslocou a Évora, em 1858, a fim de realizar o projecto do novo palacete de José Maria Ramalho, nada faria supor o papel fundamental que lhe estaria reservado no processo de renovação urbana e de restauro do património arquitectónico da cidade. Nesse sentido, a acção que aí desenvolveu, se por um lado nos permite equacionar a importância que a habitação deteve no seio da elite social como espelho do bem estar económico e do *status* recém adquirido num contexto regional, proporciona por outro uma visão privilegiada do fenómeno da valorização do património histórico e monumental, e do modo como esse dado se pôde conjugar com a aposta numa política de «melhoramentos» urbanos criada à imagem da capital.

Perdido o brilhantismo que, desde o final da Idade Média, transformara Évora na segunda mais importante cidade do Reino, depois de Lisboa, a capital alentejana viveu por muito tempo num completo alheamento em relação à sua tradição histórica e herança monumental. O panorama cultural eborense, abalado pela retirada definitiva da corte para Lisboa, viria a sofrer o derradeiro colapso na sequência do encerramento da Universidade da Companhia de Jesus e da Real Imprensa da Academia, decretados pelo marquês de Pombal, em 1759¹. A turbulência política das décadas iniciais do século XIX, a acentuada crise económica dela derivada e, finalmente, a extinção das ordens religiosas em 1834², determinaram a apatia do quotidiano eborense. Esta situação manter-se-ia, à semelhança da capital, até ao momento em que a dinâmica socio-económica imprimida pela pacificação e consolidação do regime liberal impulsionou o país num esforço de «regeneração».

Cidade amuralhada, com aproximadamente 12 mil habitantes, concentrados em quatro freguesias³, Évora era, na segunda metade do século XIX, cabeça de um distrito administrativo com cerca de 24 mil fogos, distribuídos por onze concelhos eminentemente rurais, onde se estendia a rede de propriedades, maioritariamente rentabilizadas em arrendamentos parcelares. Beneficiando de uma proposta

¹ Saliente-se porém a actividade de Frei Manuel do Cenáculo Vilas Boas, quer pela abertura da livraria do clero ao público, em 1802, quer pela recolha de espécies epigráficas, reunidas primeiro em Beja, e pelos seus estudos diplomáticos.

² Na cidade e seu termo existia um total de 22 conventos.

³ São elas Nossa Senhora da Assunção (Sé), Santo Antão, São Mamede e São Pedro; Cfr. Pinho LEAL, *Portugal Antigo e Moderno*, vol. III, 1874.

política que apostou na criação de infra-estruturas capazes de reforçar as vias de comunicação e, assim, estimular o mercado nacional, garantindo o escoamento eficaz da produção industrial e agrícola, a região alentejana conheceu então uma época de prosperidade.

O caminho de ferro chegou a Évora em Setembro de 1863, testemunhando a prioridade dada por Fontes Pereira de Melo à política de Obras Públicas. Mas já desde há muito esta região cativara o interesse do capital burguês, oferecendo os bens de raiz desamortizados como fonte de investimento seguro. Neste contexto, a economia alentejana parece ter usufruído, a curto prazo, das «limitações» assumidas pela burguesia liberal na aplicação do capital, já que a primazia das actividades mercantil e financeira não desmereceu, como vimos, a propensão para o investimento fundiário, nem a aposta no desenvolvimento da produção agrícola. Pelo contrário, o desenvolvimento destes sectores da economia teve um efeito preponderante à escala regional, condicionando a transformação da estrutura social eborense, no sentido de uma miscigenação da fidalguia local de velha estirpe e dos lavradores recentemente enriquecidos, de que o caso de José Maria Ramalho é paradigmático.

As transformações que se foram operando na cidade a partir da segunda metade de oitocentos, fruto da acção de um governo camarário atento às aspirações progressistas de uma época «civilizadora», reflectem, por isso, também uma nova dinâmica na estrutura social e uma mudança na relação com a cidade. Tal como na capital, a consolidação de um estilo de vida burguês em Évora gerara condições para o desenvolvimento de circuitos de sociabilidade, recreação e cultivo de espírito. Para além de uma maior vivência dos espaços urbanos, da institucionalização das *soirées* e das idas ao Teatro das Casas Pintadas, já então tido como pouco satisfatório⁴, o quotidiano foi animado pela criação do Círculo Eborense, versão regional da moda europeia dos *clubs*, local onde se reunia «o que há de mais distinto e representativo da cidade»⁵.

Actuando como um grupo coeso, a elite eborense⁶ parece ter empenhado os seus interesses e os proventos da sua solidez económica em duas vias de actuação paralelas. Por um lado regista-se o

⁴ Esta insatisfação motivou a associação de um grupo de eborenses a fim de promover a edificação de um novo teatro. Do desenvolvimento deste processo resultaria, já em finais dos anos 80, a construção do Teatro Garcia de Resende.

⁵ Celestino DAVID, *Éça de Queirós em Évora*, 1945, p. 52. Reservado à elite local e às pessoas das suas relações, a fundação do Círculo Eborense permite, na opinião de Helder A. FONSECA, «reforçar a ideia de um entrosamento social crescente entre os maiores contribuintes (do concelho)»; in *op cit*, 1992, p. 371.

⁶ Servimo-nos para esta análise do estudo desenvolvido por Helder Adegar FONSECA onde se comprova que o núcleo social que dominava a economia alentejana, de cariz predominantemente agrícola, dominava igualmente o campo político-administrativo à escala municipal e regional. Esta situação era consignada pelo próprio sistema eleitoral do

investimento colectivo no melhoramento da habitação própria, apesar das construções de raiz terem sido extremamente raras. O palacete de Ramalho Diniz Perdigão foi, como vimos, uma obra a todos os níveis excepcional. Detecta-se, por outro, uma crescente apetência para o desenvolvimento e melhoria das infra-estruturas urbanas de modo a adaptar a cidade às exigências e aspirações da vida contemporânea, em tudo semelhante ao que vinha acontecendo em Lisboa. A chegada do caminho de ferro foi, naturalmente, um dos factores de maior responsabilidade nesta viragem pela maior acessibilidade em relação à capital. No entanto, já antes a imprensa local tecia «louvores ao Município» pelos melhoramentos que vinham sendo introduzidos no espaço urbano, alertando todavia para o muito que havia a ainda a fazer «para colocar esta cidade no lugar que lhe compete». As exigências davam prioridade à «extinção de alpendres e peijamento de ruas», bem como à necessidade de arborizar a cidade, tornando-a mais saudável»⁷.

Um outro fenómeno que merece destaque na vida cultural da cidade no século XIX foi, precisamente, o da profusão da actividade jornalística, evidente sobretudo a partir do início dos anos 60⁸. As publicações então surgidas, ainda que, regra geral, de duração efémera, alimentaram e difundiram o debate sobre assuntos regionais, contribuindo para formar entre os cidadãos a ideia da prioridade do desenvolvimento urbano, ou, como no texto atrás citado, exigindo as medidas adequadas por parte da edilidade.

No momento em que por via da política fontista se alargavam as redes viárias e se difundia a utilização do telégrafo, Évora, definitivamente, animava-se. Solidária com as aspirações da elite eborense, a estratégia municipal destes anos definia a preponderância de necessidades de carácter higienista, que determinaram não só a remodelação de infra-estruturas ao nível do abastecimento de água e da

constitucionalismo que restringia o direito de voto de acordo com critérios censitários calculados a partir de índices de riqueza, ou seja, da capacidade tributária. Todas as funções de relevo no governo e administração locais estavam reservadas ao grupo dos 40 maiores contribuintes da região (identificados a partir dos registos de lançamento da Décima e, depois da reforma tributária de 1852, também da contribuição predial). Este grupo constitui a chave da análise deste autor das estruturas sociais dominantes em Évora ao longo do século XIX; cfr. *op cit*, 1992.

⁷ O texto refere ainda a necessidade de «formação de novas posturas» e a fundação de «uma alfândega municipal semelhante às de Coimbra, Leiria e outras cidades de menor importância, para criar mais recursos»; in *Pharol do Alentejo*. - N. 11 (12 Jul. 1862).

⁸ Entre 1861 e 1864 apareceram sucessivamente na cidade jornais como *O Scholástico Eborense*, o *Pharol do Alentejo*, a *Folha do Sul*, e *O Eborense*. O florescimento da imprensa eborense teve o seu ponto mais alto em 1867, com a chegada de Eça de Queirós à cidade como fundador do bissemanário «político, literário e noticioso» *Distrito de Évora*. Este jornal seria a voz da oposição ao governo situacionista, onde Joaquim António de Aguiar era secundado, entre outros, por Fontes Pereira de Melo, Andrade Corvo, Casal Ribeiro e visconde da Praia Grande. Sobre esta questão ver Celestino DAVID, *op cit*, 1945.

rede de esgotos, mas também da criação de parques tão essenciais à «purificação» do ar quanto ao embelezamento da cidade e ao recreio dos habitantes. Mas não era só: «Após a inauguração do caminho de ferro, havia que pensar outras mil coisas mais, e nelas se pensa efectivamente: na caiação dos prédios, no arranjo dos letreiros das ruas, na melhoria do teatro e da luz, da Biblioteca e da própria arborização, numa imprensa nova, num tribunal, estrada para a estação, Jardim Público, conservação de monumentos como São Brás e S. Francisco, em animar, enfim a vida da cidade, pondo esta ao nível dos meios mais adiantados»⁹

Foi principalmente a partir dos livros de registo das Actas da Câmara Municipal de Évora que se tornou possível seguir o desenrolar das acções acima mencionadas e verificar que, pelo menos desde 1858, a vereação estava totalmente empenhada na melhoria da qualidade de vida urbana. Decretadas as primeiras medidas para o concerto e a desobstrução do centenário Aqueduto da Água de Prata, a fim de se obstar às deficiências crónicas de abastecimento de água à cidade, que eram, talvez, o maior flagelo do quotidiano dos eborenses¹⁰, houve condições para propor o arranjo «de uma nobre e elegante praça que devia ser arborizada», a qual, planeada «no melhor gosto», deveria promover o embelezamento da zona que se estendia da Sé ao templo de Diana¹¹.

A demolição dos «casarões» indispensável à abertura da praça projectada, foi autorizada em Outubro de 1859, tendo o seu proprietário, o duque do Cadaval, visto a sua cedência compensada pelo afo-

⁹ Celestino DAVID, *op cit*, 1945, p. 49.

¹⁰ Em 1862, as obras efectuadas pela Câmara Municipal para o arranjo do Aqueduto seriam saudadas pela imprensa: «O espaço limitado de que dispomos não nos tinha ainda permitido ocasião de consignar-mos aos cavalheiros, a cujo cargo estão os destinos municipais, um bem merecido louvor. (...) Muito tempo esta nossa Évora entregue ao descuido de diversas vereações, vivia votada a um abandono que bem traduzido significava indolência, hoje porém veio a actual parodia-las no sentido do progresso, e fazer conhecer as necessidades preteridas por essas corporações a quem o sufrágio elegia (...). A Câmara que hoje rege os destinos do município compreendeu perfeitamente a árdua missão que em seus ombros pesa. Há muitos anos no estio era sensível a falta de água nos chafarizes para consumo da cidade, devido às ruínas que no aqueduto existiam, de forma que aquela que hoje se acha aproveitada por via dos concertos que dia a dia se operam, andava extravasada e perdida (...). A imundice que dias e dias pejava alguns arruamentos quase se acha extinta (...). Que o procedimento desta câmara sirva de estímulo às vindouras.»; in *Scholástico eborense*. - N.24, a.I (20 Jul. 1862).

¹¹ Sessão de 8 de Março de 1858: «(...) Tendo a Câmara determinado que o largo da Sé (...) fosse calçado, por se achar em inteira ruína a calçada velha, (...) o Ill.mo Vereador Pinto da Maia propôs à Câmara que seria muito útil e conveniente para o embelezamento daquela importante parte da cidade fazer-se um rebaixo no terreno do largo do Templo de Diana, debaixo do ponto de vista de se nivelar com o Terreiro de D. Maria José, fazendo-se aquisição por modo legal dos casarões que estão a norte do dito Terreiro, e que pertencem à Casa do Ex.mo Duque do Cadaval, para então se constituir uma nobre e elegante praça que devia ser arborizada, oferecendo em resguardo o antiquíssimo Templo de Diana, mas porque não havia meios votados para aplicar a esta importante obra, fosse desde já nomeada uma comissão de cidadãos de patriotismo, zelo e ilustração, para que promovendo uma subscrição voluntária e planeando a obra no melhor gosto se levasse a efeito (...)»; ADE, *Livro N.º 67 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1857-1859*, pp.78-80v.º.

ramento de três propriedades disponibilizadas pelo Município¹². Desta iniciativa, apoiada numa subscrição voluntária dirigida por uma «comissão de cidadãos de patriotismo, zelo e ilustração», nasceu o primeiro jardim eborense que, pela sua proximidade em relação ao templo romano, conheceu a designação de Passeio de Diana. Pese embora as reduzidas dimensões e o significativo impulso do colectivo social para a sua concretização, a construção arrastou-se até 1863, data em que, a par do melhoramento do recinto da praça do Giraldo e de umas expropriações na rua da Selaria, a sua conclusão foi considerada prioritária no orçamento destinado às obras municipais¹³.

Frequentes foram outras determinações de carácter mais imediatista, como a proibição da «largada de imundices na rua» e correspondente criação de um serviço de recolha de lixo¹⁴, ou a disponibilização das verbas necessárias para a conveniente iluminação da cidade com gás¹⁵. A mais profunda renovação urbanística de Évora decorria, contudo, nas imediações da porta do Rossio, num perímetro dilatado que em breve abrangeria a totalidade da cerca do extinto convento de S. Francisco. O seu principal patrocinador foi, como se verificou antes, o lavrador José Maria Ramalho que, sobre a parte terminal do baluarte do Príncipe, fez erguer, pelo risco e sob a direcção de Giuseppe Cinatti, a sua nova casa de morada.

Vimos como, de acordo com a grandiosidade do projecto que então edificava, o poderoso cidadão eborense conseguiu obter do Município o aforamento de parte dos terrenos baldios do Rossio de S. Brás, a 30 de Julho de 1863, a fim de «evitar cenas indecentes, e até mesmo imorais, que o recanto do Rossio - contíguo à casa nobre em construção - pela sua forma facilita»¹⁶. O proprietário, garantindo o usufruto do local, comprometia-se, desde logo, a providenciar o seu ajardinamento de modo a concorrer para o embelezamento da cidade. Mas a dimensão urbanística da acção de José Maria Ramalho foi muito mais abrangente. O empenho do lavrador na revitalização e enobrecimento das

¹² ADE, *Livro Nº 68 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1859-1861*, p. 4.

¹³ Sessão de 7 de Março de 1863; ADE, *Livro Nº70 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1863-1864*, p. 2vº. Porém, já em Julho de 1862 os meios movidos pela Câmara para a sua concretização foram louvados: «Um pensamento sublime lembrou a construção de um passeio público junto ao templo de Diana, mas por desconsiderado foi indo este pensamento (...) até perder-se no espaço, e quando o povo o entendia impraticável pelos poucos meios que as pretéritas câmaras diziam dispor, a presente com os mesmos meios e com iguais recursos, inaugura o principal aformoseamento recreativo da cidade, e insaciável neste propósito não poupa os meios de que pode dispor para serem realizados os sonhos dos caracteres conspícuos que se interessam no engrandecimento da Évora gloriosa (...)»; in *Scholástico eborense*, - Nº24, a.I (20 Jul. 1862).

¹⁴ Sessão de 28 de Julho de 1862; ADE, *Livro Nº69 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1861-1863*, p. 98vº.

¹⁵ Acta da aprovação do orçamento (...) do ano económico de 1862 a 1863; in *Idem*, p. 97.

¹⁶ Cfr. nota 483, II parte.

áreas envolventes do seu palacete, teve consequências em termos da remodelação da própria porta da cidade.

Convertida desde a inauguração do Caminho de Ferro na entrada mais importante do espaço urbano amuralhado, a feição original da porta do Rossio, pela sua falta de monumentalidade, não agradou a José Maria Ramalho. Decidido a patrocinar pelos seus meios a construção de uma nova porta¹⁷, essa possibilidade foi-lhe deferida pela Câmara. Alegando os inconvenientes das suas apertadas proporções, «por onde nem sempre podem passar grandes volumes», deliberou-se, em Março de 1863, «que se pedisse autorização ao Ministério da Guerra para demolir a porta do Rossio e substituir a sua construção por outra que melhor se harmonize com os embelezamentos por que estão passando as partes contíguas»¹⁸. Assim sendo, movido pelo desejo de enobrecimento da sua própria casa, o lavrador encarregou Cinatti do risco da nova porta da cidade¹⁹. Esta seria a primeira obra do arquitecto a extravasar o domínio particular da construção do palacete que o conduzira à cidade. Não foi, contudo, a única.

A entrada desenhada pelo arquitecto italiano passou a ser assinalada por duas colunas monumentais, adoçadas ao pano da muralha, animadas pelas armas de Portugal e de Évora, cujo remate, longe da vocação canónica dos projectos lisboetas, preteriu o capitel a favor da colocação destacada de duas esferas. Embora isentas do recorte específico da esfera da heráldica manuelina a relação torna-se inevitável quando assimilada ao despertar da vocação revivalista que detectámos no programa decorativo do palacete contíguo.

¹⁷ O contrato de aforamento dos baldios do Rossio, celebrado a 30 de Julho de 1863, consignou também que todas as despesas feitas com a reforma da porta do Rossio ficariam a cargo de José Maria Ramalho, que se deveria responsabilizar igualmente pelos encargos resultantes do gradeamento da área que lhe era dada em usufruto e dos encanamentos necessários à condução dos esgotos que para aí corriam. Tudo de acordo com um projecto que foi apresentado ao Município e que, necessariamente deverá ter sido elaborado por Cinatti, actualmente perdido. O aforamento destes terrenos foi considerado no Acórdão como de «utilidade pública», sendo a sua alienação justificada com o intuito de «embelezar a - hoje - principal entrada da cidade, e de sufocar naquele sítio junto à muralha um germen permanente de exalações miasmáticas, originado pelo enxurro das águas imundas, que vindo da cidade, ali se estagnam com evidente perigo da saúde pública»; ADE, *Livro N.º 70 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1863-1864*, pp.44-47^o.

¹⁸ Sessão de 23 de Março de 1863; ADE, *Livro N.º 70 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1863-1864*, p. 6. A vereação deliberou também que autorização idêntica fosse expedida com relação às restantes portas da cidade o que não teve efeitos práticos imediatos, com excepção do caso da porta de Alconxel.

¹⁹ Carlos BASTO refere no seu *Diário* a construção desta porta salientando o espírito «mecenático» da acção de José Maria Ramalho: «Este lavrador tem feito imensos melhoramentos nesta cidade, como por exemplo, a entrada de Évora aonde está colocada a sua casa, fez-lhe duas colunas de muito bom gosto com duas esferas, uma tem as armas de Portugal e outra tem as armas de Évora.»; in *op cit*, vol.4, 1867, pp. 8-9.

O outro grande «melhoramento» devido à acção mecénica de José Maria Ramalho, à margem do empenho na aquisição de direitos que lhe permitiram arranjar e usufruir dos benefícios da plantação de pomares e do ajardinamento dos baldios do Rossio, a nascente da sua recém edificada morada nobre, diz respeito à iniciativa que em breve se converteria na mais significativa obra do espaço urbano de Évora: a ideia da construção de um vasto jardim público em toda a área definida pelo baluarte do Príncipe, zona para onde se voltava a fachada principal do novo palacete. A primeira referência às obras do jardim «das Amoreiras», como primeiro foi designado, surge no núcleo documental das Actas do Município, precisamente em 1863, no resumo oficial da reunião de vereação em que foi decidida a demolição da Porta do Rossio²⁰.

A criação do Passeio Público esteve, por conseguinte, intimamente ligado à construção do palacete riscado por Cinatti. Nas suas mais remotas origens, essa obra resulta de uma política de investimento na expansão dos terrenos adjacentes ao edifício de forma a garantir, simultaneamente, um certo isolamento e um total destaque na integração urbana. A construção do parque, projectada e dirigida por Giuseppe Cinatti e maioritariamente financiada por José Maria Ramalho, se bem que votada à fruição da comunidade, encerra o plano de enobrecimento dos arredores da nobre habitação idealizados pelo lavrador eborense. Para o arquitecto italiano, pelo contrário, esta obra marca a abertura de um novo campo de actividade na cidade, garantido, em parte, pelo envolvimento directo da Câmara de Évora no processo da sua construção.

1.2. A construção do Passeio Público e as primeiras intervenções na herança monumental

A inserção de áreas públicas ajardinadas nos meios urbanos, enquanto garantia da possibilidade de evasão no reencontro com a natureza e da «salubridade dos ares», valorizada também pela sua importância enquanto espaço privilegiado de sociabilidade foi, talvez, uma das particularidades mais constantes do urbanismo oitocentista, acabando por afirmar-se como norma no regulamento das cidades. Deste ponto de vista, o caso do Passeio Público de Lisboa, herdado de Pombal, apresen-

²⁰ «Como a obra da Porta do Rocio é urgentíssima por prender com a continuação das obras que se estão fazendo no Jardim das Amoreiras e a Câmara não dúvida do assentimento do Ministério (da Guerra) deliberou a Câmara participar ao Governo militar da cidade que vai encetar esta obra sob sua responsabilidade(...)» in ADE, *Livro Nº70 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1863-1864*, p. 6.

ta-se como um exemplo prematuro dessa tendência. Não deixa porém de ser significativo que o hábito da sua frequência só viesse a ter expressão nos anos de consolidação do regime liberal, por influência, já romântica, de D. Fernando II que a ele acedia com alguma regularidade. À medida em que, paulatinamente, a capital se expandia, não só o Passeio Público foi consideravelmente melhorado²¹, como outros parques foram construídos e arrançados: de S. Pedro de Alcântara ao Príncipe Real, passando pelo Passeio da Estrela, o qual, em 1858, merecia destaque como a mais notável dentre as obras «modernamente empreendidas e levadas a cabo para melhoramento da capital»²².

As transformações que se vinham delineando no tecido urbano de Évora como resposta às aspirações «civilizacionais» da elite liberal e que haviam determinado, no final dos anos 50, o arranque da construção do Passeio de Diana, tiveram, no projecto de engrandecimento do velho parque das Amoreiras um terreno mais fértil para o seu desenvolvimento. O contexto da sua edificação permite que se estabeleça, sob todos os pontos de vista, um paralelo com a plantação do Passeio da Estrela lisboeta que lhe serviu de modelo²³.

Colada à imagem de «modernização» da capital, onde se considerava que, desde 1834, «as vereações que (...) presidiram à gerência dos negócios do município hão, em geral, desempenhado com mui louvável zelo as honrosas funções do seu cargo, procurando aproximar a cidade das condições impreteríveis de uma grande capital»²⁴, a Câmara de Évora acarinhou, desde o primeiro momento, o projecto de remodelação e alargamento do antigo jardim das Amoreiras, que Cinatti se oferecera pa-

²¹ Nas obras do Passeio pombalino destaca-se a demolição dos muros que o encerravam, a favor de um gradeamento mais leve, capaz de permitir um maior diálogo entre o espaço ajardinado e as zonas circundantes; ver Júlio de CASTILHO, *Lisboa Antiga: Bairros Orientais*, 2ª ed., vol. X, 1937, pp. 140-159.

²² In *Archivo Pittoresco*. - T. II (Out. 1858), p. 129.

²³ As obras de fundação do Passeio da Estrela de Lisboa, pensado para animar a frente da basilica e convento do Santíssimo Coração de Jesus, deveram-se, tal como o parque de Évora, à iniciativa de um particular, o conde de Tomar, a quem depois da restauração da Carta constitucional, em 1842, coube a chefia do Ministério do Reino. Apesar das denúncias levantadas quanto aos interesses particulares que o moviam, pela proximidade da sua habitação, o local, até à data ocupado por «algumas terras de sementeira de pouca valia, e poucas casinholas de feia e pobríssima aparência», foi expropriada em nome do aformoseamento de «um dos sítios mais aprazíveis da cidade», visando simultaneamente «proporcionar aos habitantes de um populoso bairro (...) uma diversão honesta e profícua à saúde». A obra só conheceu verdadeiro desenvolvimento depois de 1850, cabendo os trabalhos de «engradamento» aos «arquitectos da repartição das obras públicas» e os de plantação aos «habilíssimos jardineiros Bonard e João Francisco»; in *Idem*.

²⁴ A crítica conscienciosa do articulista do *Archivo Pittoresco* não deixava de referir também: «Não se pode escurecer que algumas das obras empreendidas não foram executadas em harmonia com as regras imprescriptíveis do gosto, e com o carácter monumental que deveriam ter; que outras foram realizadas com repreensível descuido e imperícia, como por exemplo a da canalização; que algumas finalmente poderiam ser dispensadas absolutamente, ou adiadas para mais tarde: todavia, apesar de certos erros, que podem quase sempre justificar-se, já pela carência de meios pecuniários, já pela falta de engenheiros devidamente habilitados, cumpre confessar que as câmaras municipais têm prestado relevantíssimos serviços (...); in *Idem*.

ra riscar, prescindindo de qualquer pagamento. Desse modo, e, também, por via da contribuição de José Maria Ramalho, foram disponibilizados todos os meios para a transformação dos terrenos onde perdurava ainda a memória dos jardins do paço real da cidade, instalado, desde o reinado de D. João II, em parte do prestigiado edifício conventual.

O desejo de engrandecer o jardim das Amoreiras incitou o governo municipal a ponderar a transformação radical de toda a parte da cidade contigua ao edifício tardo-gótico de S. Francisco. Na sequência do alargamento previsto para a plantação do parque, a Câmara de Évora acabou por decidir estender a intervenção a toda essa área vital da cidade, sem excluir o aproveitamento dos monumentos nela existentes. Apostando na total reconversão do local, algo degradado, no sentido do seu maior «embelezamento» e de um aproveitamento que beneficiasse o colectivo municipal, foi desde logo incentivada a ideia de construir aí, também, o mercado que a cidade carecia.

A crescente ambição tinha porém as suas condicionantes. A principal era, sem dúvida, a contingência de estarem os edifícios da centenária morada régia - a Galeria das Damas, ou Trem, e as instalações paços e conventuais de S. Francisco - na posse da instituição militar. As primeiras diligências feitas pela vereação no sentido de obter a concessão destes monumentos surgiu na sequência da resposta a um ofício do Ministério do Reino de 21 de Julho de 1863, onde se determinava a criação na cidade de uma escola nocturna de instrução primária. Justificando a impossibilidade de proceder à construção de um edifício adequado, por via da escassez dos recursos financeiros disponíveis, o Município aproveitou para sugerir o aproveitamento dos antigos cómodos régios, o que expunha afirmando: «A câmara acordou em que se respondesse revelando (...) a satisfação que uma notícia tão importante produziu geralmente, faltando porém todos os recursos a esta municipalidade para empreender uma obra tão dispendiosa, lembra contudo um arbítrio, que vem a ser a concessão do Trem, e cerca de S. Francisco, onde reservados os restos do palácio d'El Rei D. Manuel, em uma parte daquele edifício fosse estabelecida a mesma escola por se prestar a isso, ao aumento do Passeio das Amoreiras e à construção de uma Praça para mercados de que esta cidade muito carece.»²⁵

²⁵ Sessão de 27 de Julho de 1863; ADE, *Livro Nº70 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1863-1864*, pp. 51-52. A designação de Trem, relativa à ala manuelina do paço, também denominada Galeria das Damas, resulta do seu aproveitamento como depósito de material militar.

O governo municipal não teve que esperar muito tempo para ver concretizadas as suas aspirações. Vindo a Évora para a solene inauguração do Caminho de Ferro, em Setembro desse mesmo ano, o então Ministro da Guerra, marquês de Sá da Bandeira, testemunhou o curso das obras já iniciadas para a remodelação do jardim das Amoreiras e da porta do Rossio. Aparentemente impressionado com o plano de melhoramentos riscado por Cinatti, o ministro deverá ter contribuído para reforçar, em Lisboa, as pretensões do Município de Évora²⁶.

Por decreto de 25 de Julho de 1864 o Governo concedeu à edilidade a posse dos «restos do palácio de El-Rei o Senhor D. Manuel, pertenças e terrenos anexos, conhecidos pelo nome genérico do “Trem” (...) assim como o edificio e cerca do extinto convento de S. Francisco da mesma cidade (...)», ficando desde essa data a Câmara de Évora incumbida de, num prazo de três anos, «restaurar os restos daquele palácio, dando-lhes um destino que não prejudique a sua conservação», apropriar o edificio conventual «para nele se estabelecerem o tribunal judicial, uma aula nocturna de instrução primária e todos os demais serviços municipais a que entender a câmara conveniente aplicá-lo» e, finalmente, a «abrir na frente da igreja uma praça que desafrente a entrada do templo e a aformoseie»²⁷.

²⁶ A sequência deste processo é relatada por Jaime Batalha REIS num artigo que redigiu para *O Manuelinho de Évora* em 1884: «Em 1863, vindo a Évora o sr. José Cinatti dirigir a obra do palácio do sr. José Ramalho, prestou-se a instâncias deste cavalheiro para dirigir também a construção do passeio. Aceitou a Câmara tão valiosa oferta, e no mês de Março daquele mesmo ano se deu princípio à obra. No mês de Setembro seguinte viu estes princípios o sr. marquês de Sá da Bandeira, quando veio assistir na qualidade de ministro da guerra, à festa da inauguração do caminho de ferro. Mostrou-lhe o sr. Potes Campos, que então presidia ao município, a conveniência de se alargar o passeio pelos terrenos anexos às ruínas dos paços reais, em cuja posse estava o ministério da guerra. Empenhou-se o digno e popular ministro para obter ao pedido a desejada satisfação, vindo a ser cedidos ao município, por carta de lei de 25 de julho de 1864, não só os restos dos paços reais e terrenos anexos, mas também o convento e cerca de S. Francisco.»; in *O Manuelinho de Évora*. - N.172, ano IV (6 Maio 1884).

²⁷ «DOM LUÍS (...) Fazemos saber a todos os nossos súbditos que as cortes gerais decretaram e nós queremos a lei seguinte:

Artigo 1º São concedidos à câmara municipal do concelho de Évora os restos do palácio d’El Rei o Senhor D. Manuel, pertenças e terrenos anexos, conhecidos pelo nome genérico do “Trem”, e que têm estado a cargo do ministério da guerra, assim como o edificio e cerca do extinto convento de S. Francisco da mesma cidade. entregues ao pároco da freguesia de S. Pedro por decreto de 20 de Maio de 1845.

§ 1º A câmara municipal, de acordo com a junta da paróquia, a quem está entregue a igreja de S. Francisco, destinará a parte do edificio do convento, que deva continuar na posse da mesma junta para os serviços da paróquia.

§ 2º O pároco da freguesia de S. Pedro será indemnizado da importância que se lhe houver descontado na congrua, em virtude da concessão que lhe foi feita pelo citado decreto, adicionando-se à congrua a referida dedução.

Artº 2º À câmara municipal de Évora incumbe:

1º Restaurar os restos daquele palácio, dando-lhes um destino que não prejudique a sua conservação;

2º Acomodar o edificio do convento para nele se estabelecerem o tribunal judicial, uma aula nocturna de instrução primária e todos os demais serviços municipais a que entender a câmara conveniente aplicá-lo.

3º Abrir na frente da igreja uma praça que desafrente a entrada para o templo e a aformoseie.

Os termos em que a concessão requerida foi consignada demonstram claramente que as intenções inicialmente restringidas ao conveniente arranjo de um Passeio Público e de conquista de terreno para a construção de um mercado municipal, foram convertidas pelo Governo numa obra de intervenção patrimonial, obrigando ao restauro e à conservação da Galeria das Damas e do Convento de S. Francisco. Ou seja, na medida em que deferiu à Câmara a utilização destes edifícios, sendo as instalações conventuais explicitamente afectas à instalação de dois serviços essenciais à cidade - a aula nocturna e o tribunal judicial - o Governo exigia a contrapartida das obras de adequação e conservação dessas estruturas centenárias. A vereação preparou-se, com aparente discernimento, para assumir a elevada responsabilidade que lhe era cometida, como consta do texto de agradecimento formal que dirigiu ao Governo²⁸. Foi neste contexto que Cinatti deixou, repentinamente, de ser apenas o director da obra de ajardinamento para assumir a responsabilidade maior de projectar as obras necessárias ao restauro de dois dos monumentos mais significativos do património arquitectónico da cidade, cujo estado de conservação inspirava na verdade sérios cuidados²⁹.

Tal como foi pensado por Giuseppe Cinatti o Passeio Público repete o esquema de inspiração inglesa, «naturalista» e acidentado, próprio do Jardim da Estrela de Lisboa, como bem viu Fialho de Almeida, que o descreve sucintamente salientando a plantação dos «maciços entremeados de ruazinhas desimetricamente coleantes, que vão e vêm sob as ramadas do arvoredor»³⁰. Não muito distante,

Artº 3º Os edificios e terrenos cedidos reverterão à fazenda nacional, se dentro de três anos a câmara municipal de Évora não tiver dado começo às obrigações impostas no artigo antecedente, ou se der às mesmas propriedades destino diverso daquele para que é feita a concessão.

Artº 4 Reverterá igualmente para o ministério da guerra tudo quanto por esta lei é pela mesma repartição entregue à câmara municipal, se dentro de seis meses a câmara não tiver posto à disposição do mesmo ministério um edificio que tenha as necessárias condições para nele se estabelecer uma enfermaria para dez cavalos. (...) Dada no paço da Ajuda, aos 25 de junho de 1864»; In *Diário do Governo*. - N.154 (14 Jul. 1864).

²⁸ «Tendo a Câmara tomado posse no dia 17 do corrente dos edificios e cerca que constituem o Convento de S. Francisco desta cidade, deliberou que este facto tivesse especial menção na acta, consignando-se na mesma ocasião, em nome do povo que representa, o agradecimento que merecem, o Ill.mo Governo que tanto se empenha pela conservação dos monumentos que recordam as antigas glórias do País, e o Digno Deputado por este círculo o Ex.mo Manuel Alves do Rio pelo zelo e activa coadjuvação empregados naquela valiosa aquisição, de que tanto beneficio pode provir para o municipio»; Sessão de 17 de Setembro de 1864; ADE, *Livro Nº71 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1864-1866*, pp.4-4º.

²⁹ Sobretudo em relação às instalações conventuais de S. Francisco, fica plenamente demonstrado o seu precário estado de conservação pelo conteúdo dos officios dirigidos à Câmara pelo Presidente da Junta da Paroquia de S. Pedro, nos quais sempre se adverte: «ponderando o estado de ruína em que se acha o grande dormitório do extinto convento de S. Francisco, que é pavimento superior da casa dos ossos, e mais capelas adjacentes, que teria desabado, se aquela Junta lhe não obstasse mandando-o especar, e pedindo a Câmara providencie sobre este objecto, antes que se realize a sua queda (...)»; Sessão de 17 de Outubro de 1864; ADE, *Livro Nº71 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1864-1866*, pp.10vº-11.

³⁰ Fialho de ALMEIDA, *Estâncias de Arte e de Saudade*, op cit, s/d, p.94 (1ª ed. 1921).

também, do sistema adoptado em Itália por mestres architectos fundamentais na sua formação³¹, Cinatti importou para Évora um esquema de concepção dos espaços que tira partido da acentuação dos acidentes naturais do terreno no jogo da distribuição dos canteiros e tufos de vegetação, coreografados como obra fortuita da natureza, e que privilegia os efeitos de surpresa como medida anti-monotonia. A tónica pitoresca é ainda dada pela introdução de lagos e da simulações de cursos de água com ligeiros efeitos de cascata, tudo de dimensões bastante reduzidas e adequadas às proporções da área disponível.

As condições próprias do local atribuído para a criação do jardim, inicialmente definido nos terrenos do baluarte do Príncipe³², determinaram porém que, ao contrário do jardim lisboeta, o architecto pudesse ter prescindido da construção de quaisquer pavilhões³³. O recinto do parque, depois de alargado, absorveu a ala manuelina do antigo paço real de Évora, bem como uma torre arruinada, fundada ainda no século XIV³⁴. Se a Galeria das Damas garantia, por si só, a superlativa valorização monumental do Passeio³⁵, a presença da torre arruinada proporcionaria ao architecto italiano a base necessária à construção de um dos arranjos pitorescos mais festejados pelos eborenses.

A edificação das Ruínas Fingidas no espaço do jardim municipal revela, em concomitância com o sentido revivalista inaugurado nas soluções decorativas adoptadas no palacete de José Maria Ramalho, indissociável de todo o contexto que vemos informar o trabalho de Cinatti em Évora, o desabrochar da sensibilidade romântica inerente a toda a sua produção no domínio da cenografia. É, nesse sentido, absolutamente correcto adjectivar esta construção como cenográfica³⁶, na medida em que é impossível conectá-la com o primado classicista da sua prática architectónica, até à data. Afastada

³¹ Recordemos, por exemplo, a prestação de Carlo Amati como desenhador de jardins e construtor de pitorescos pavilhões adequados ao gosto inglês, determinante desde finais do século XVIII, para toda a arte da jardinagem ocidental. Vide supra notas 47 e 49, I parte.

³² Este espaço em breve seria alargado pela anexação dos terrenos do baluarte contíguo, designado do Conde de Lippe, onde bastante mais aleatoriamente se plantou uma «mata» anexa ao jardim.

³³ O pavilhão neoclássico construído no Passeio da Estrela saiu do risco do architecto responsável pela Repartição Técnica da Câmara Municipal de Lisboa, Joseph-Pierre Pézerat. A sua construção implicou gastos na ordem de 7:668\$184 reis; cfr. *Archivo Pittresco*, op cit. 1858, p. 130.

³⁴ Cfr. Túlio ESPANCA, op cit, 1966, p. 13.

³⁵ Filho de ALMEIDA, ao visitar o passeio de Évora ficou vivamente impressionado com «o chamado palácio de D. Manuel, um dos raros trechos de construção civil manuelina, ou melhor, *amouriscada*, que actualmente podem encontrar-se em Portugal»; in *Estâncias de Arte e de Saudade*, op cit, s/d (1ª ed. 1921), p. 99. Mas, muito antes, já Carlos BASTO registava no seu manuscrito: «Finalmente chegamos ao Passeio Público de Évora muito melhor que o nosso Passeio do Rossio, obra do Cinatti; está em princípio, mas deverá a vir a ser muito melhor e mesmo muito mais curioso do que o da Estrela, pois tem no centro do Passeio o palácio d'El Rei D. Manuel de linda architectura e arranjado pelo meu amigo Cinatti»; in op cit, 2º vol., 1867, pp. 46-47.

³⁶ Cfr. J.-A. FRANÇA, op cit, 3ª ed., vol. I, 1991, p. 381.

do espírito severo que informou os projectos delineados para a capital, Évora abriu, como atrás ficou dito, espaço ao despertar de uma maior sensibilidade para os valores da arquitectura medieval, em cuja recuperação, o arquitecto estaria, em breve, totalmente empenhado.

Neste contexto particular, tal como muito específico seria o da edificação das cocheira e cavalariças de José Maria Eugénio de Almeida, Cinatti entregou-se a um exercício construtivo de sensibilidade puramente romântica capaz de revalidar, como fenómeno tardio, à dimensão portuguesa e regional, um gosto inglês fundado ainda no século XVIII, mas que não deixara também de pontuar, opondo-se-lhe, o panorama do neoclassicismo italiano³⁷. Assim sendo, o efeito produzido pela construção destas Ruínas assemelha-se, no essencial aos ambiente recriados para a encenação do drama. Este espaço ultrapassou, contudo, a existência volátil dos panos pintados, para se concretizar na solidez da pedra. Os sentimentos poéticos que inspira estão presentes nas apreciações que, na época, dele se fizeram³⁸.

A construção das celebradas Ruínas Fingidas envolveu porém outros valores que, embora de idêntica raiz, têm natureza diversa. Advém este facto do monumento contemporâneo ter servido de pretexto a uma acção de salvaguarda patrimonial, não só por via da valorização da torre trecentista, mas também pela reintegração do conjunto de janelas de feição múdejar, do século XVI, retiradas do antigo

³⁷ Não podemos deixar de nos referir, uma vez mais, aos fenómenos particulares que atingiram o edificio classicista da cultura artística italiana, como a construção de umas ruínas medievalistas, «à inglesa», edificadas no parque da *villa* Cusani em Desio, amplamente divulgadas com a publicação do tratado sobre jardins de Ercole Silva. Relembramos igualmente a chamada de atenção de Patetta para o facto de nenhuma das construções apropriadas a jardins ser considerada em Itália como verdadeira Arquitectura; vide supra notas 47 e 49, I parte.

³⁸ «Ao forasteiro que entra ao descair da tarde no passeio público de Évora, e, deixando a rua central, sobe à direita, pela que, por meio de multiformes canteiros floridos e verdejantes, conduz à arcada da galeria (das Damas), depara-se-lhe de súbito, em deleitosa perspectiva, as ruínas representadas na gravura hoje publicada. As sombras do crepúsculo avançam já dos recantos mais profundos pelas paredes interiores, esvaecendo as formas e as cores dos objectos; porém as ameias da torre, curvas caprichosas dos muros desmantelados, as colunas e as voltas recortadas das janelas destacam ao vivo no horizonte, que tinge de púrpura e rosas o sol recém-escondido por detrás dos montículos de S. Bento. Passados alguns instantes, em que a admiração e o desejo de contemplar tão pitoresco espectáculo lhe embargaram os passos, aproximar-se-á para examinar por menor as partes do todo cuja primeira e geral aparência o maravilhou e surpreendeu. Em vista das janelas e portais, feitos de arcos de granito bem lavrado, assente em colunas de mármore, julgará que tem diante de si os restos de uma das muitas casas apalaçadas que em tempo de D. Manuel se edificaram (...). E se o viajante souber que a próxima galeria, sob cuja a arcada passou, pertenceu aos paços reais, convencer-se-á, sem dúvida, de que de uma parte deles ficaram as ruínas que observa. (...) A lição da história e da arqueologia portuguesa não serviu ao nosso forasteiro senão para imaginar novela (...). As ruínas foram artificialmente fabricadas. Fingiu-as um engenhoso artista, não em a tela do painel ou nos bastidores do teatro, mas ali, no campo, em vulto e tão reais como as árvores que a cercam (...). Excepto a torre e algum pedaço de muro, tudo o mais ali foi posto sob a fantasiosa direcção do sr. José Cinatti. Parece que logrou tornar palpável e não fictícia, para lhe redobrar o encanto, a mais esplêndida e maravilhosa cena que para o teatro poderia compor com o seu pincel de mágico e de poeta. (...)»; Augusto Filipe SIMÕES, «Ruínas Fingidas» in *O Manuelinho d'Évora*. - Nº172 (6 Maio 1884).

palácio dos Vimioso na sequência das obras de reconstrução levadas a cabo em 1863 pelos seus novos proprietários³⁹.

Articuladas de modo a estabelecer um percurso que permitia o acesso à plataforma cimeira da torre, Cinatti promoveu a utilização das suas Ruínas como miradouro⁴⁰. A distribuição dos espaços apresenta, por outro lado, características de habitabilidade, conferidas pela sugestão de uma sucessão de divisões e pela eficaz implantação das janelas. Assim definido, o conjunto reabilita, ou insinua, a tipologia própria das habitações nobres do final da Idade Média, valorizando a herança de uma época em que, a par da arquitectura manuelina, a recuperação do léxico múdejar foi particularmente evidente na região alentejana, como está aliás bem presente na vizinha Galeria das Damas.

O trabalho que apostou na reintegração das janelas do palácio dos Vimioso e, assim, a opção pela sua salvaguarda, teve continuidade nos edifícios do antigo paço e convento de S. Francisco de Évora conforme estipulado no decreto da atribuição da sua propriedade à Câmara Municipal. As intervenções de conservação e restauro desses monumentos confiadas pela edilidade ao arquitecto italiano, promovidas a fim de ultrapassar quaisquer reservas que pudessem obstar à sua transferência para a jurisdição municipal, são aparentemente ignoradas pela historiografia da arte portuguesa⁴¹. Os trabalhos mais urgentes à conservação da Galeria das Damas foram, todavia, testemunhados por Carlos Basto que, em 1867, dava notícia de obras de consolidação e da desobstrução das janelas⁴².

³⁹ O antigo paço de D. Afonso de Portugal (primogénito do marquês de Valença), bispo de Évora entre 1485 e 1522, fronteiro à Sé, passou em meados do século XIX para a posse do «abastado lavrador José António de Oliveira Soares»; cfr. Caetano da Câmara MANOEL, *Através da cidade de Évora*, 1900, p.48.

⁴⁰ A qualidade cenográfica do trabalho desenvolvido por Cinatti não parece ter impressionado significativamente o visitante Carlos BASTO que apenas se lhe refere dizendo: «Tem este passeio também uma linda torre Manuelina que aproveitaram para fazer um lindo mirante com uma vista linda (...)» in *op cit*, 3º vol., 1867, p. 75.

⁴¹ Bem enganado estava pois Fialho de ALMEIDA quando, criticando a obra das Ruínas Fingidas, escreve: «Contrapondo às ruínas falsas, temos a vinte metros umas autenticamente manuelinas, típicas, augustas, que estando no meio jardim, poderiam por esse facto ter sido aproveitadas para o efeito de cenografia romântica que ele julgara indispensável intrometer no plano que o município lhe pedia. (...) Cinatti em presença deste opíparo destroço arquitectónico do nosso grande século, não ousou tocar-lhe, por esse pudor de artista supersticioso do belo, que alguns anos depois veio a faltar no engenheiro encarregado de transformar esta ruína em salões de exposições» in *Estâncias de Arte e de Saudade*, *op cit*, s/d (1ª ed. 1921), p. 99. As obras posteriores mencionadas pelo autor referem-se, sem dúvida, à transformação da Galeria das Damas em Teatro, ocorrida após o desabamento das coberturas da galeria no Inverno de 1881. O Teatro Eborense, construído de acordo com os planos efectuados pelo eng. Adriano da Silva Monteiro, resultou de uma curiosa transformação da estrutura arquitectónica através da utilização do ferro fundido para suporte de grandes superfícies vidradas sem que isso implicasse contudo a destruição do esqueleto original quinhentista. O seu desaparecimento surge em consequência da deflagração de um incêndio em 1916. Hoje, a Galeria das Damas recuperou, em parte, o que teria sido o seu aspecto original, por via das obras de restauro de 1943. Ver *Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais*. - Nº79 (Mar. 1955).

⁴² «O Passeio está ainda muito novo mas daqui a pouco tempo deve estar lindíssimo; (...) tem no centro uma coisa que o torna lindíssimo que é o Palácio d'El Rei D. Manuel (...) estavam-no a arranjar, pois se achava em bastante ruína,

Realizadas nas vésperas do termo do prazo de três anos, concedido pelo Governo para o restauro da ala manuelina do paço real de Évora e para a apropriação do edifício conventual à instalação da sala de audiências do tribunal judicial e de uma escola nocturna, as obras dirigidas por Cinatti em 1867 não devem ter tido grande profundidade, visando apenas acudir às necessidades mais prementes. A constante penúria dos cofres municipais⁴³ esteve longe de poder garantir, com a celeridade desejada, as exigências do decreto de 25 de Junho de 1864. Assim, à excepção dos pequenos arranjos executados no antigo Trem militar, apreciados por Carlos Basto, e que, em síntese, se podem definir como obras pouco dispendiosas mas de algum efeito (garantido sobretudo pela recuperação das aberturas), e da garantia de condições mínimas para o funcionamento do tribunal, nada se cumpria ainda do projecto de restauro e reconversão dos espaços da ala paçã e conventual anexa à igreja de S. Francisco.

Entretanto o sucesso da obra do Passeio era plenamente reconhecido, a ponto de a vereação eleita para o biénio de 1866-1867, liderada pelo visconde da Esperança⁴⁴, ter tido a preocupação de garantir a continuidade da colaboração do arquitecto italiano, decidindo-se unanimemente o envio de um officio «ao cavalheiro Cinatti, pedindo-lhe para esta Câmara igual cooperação que prestou à transacção na construção do Passeio Público, auxiliando-a com os seus conselhos e direcção, para que não se altere o risco do mesmo, e para que a obra seja acabada de uma maneira digna de quem a come-

tinha janelas tapadas de pedra e cal, era uma verdadeira miséria este palácio, hoje não, pois lhe apareceu o seu salvador que foi o grande pintor Cinatti a quem Évora deve muito.»; in *op cit.* 3º vol., 1867, pp. 74-76.

⁴³ Logo, em 1864, em vista das obras necessárias, o Presidente do Município era levado a propor a realização de um empréstimo pecuniário que nunca chegou a ser aprovado pela vereação. Partindo da ideia do reaproveitamento de algumas das instalações mais degradadas do extinto convento de S. Francisco a proposta foi discutida com base nos seguintes termos: «(...) em vista do estado actual da classe dos expostos, cuja mortalidade é espantosa (...) proponho que a parte do pavimento do Convento de S. Francisco que assenta sobre (...) a casa dos ossos seja destinada e adaptada a formar-se um estabelecimento especial onde os expostos recebam a educação física, intelectual e moral que os tornará teia (...). A utilidade evidente desta obra junta com a feitura da casa das audiências e da escola nocturna a que o Município está obrigado, e sobretudo o concerto do aqueduto cuja instantane necessidade é por todos reconhecida, não podem dispensar a Câmara de empreender um empréstimo pecuniário (...)»; Sessão de 7 Novembro de 1864; ADE, *Livro Nº71 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1864-1866*, pp.12-12vº.

⁴⁴ José Maria de Barahona Fragoso Cordovil da Gama Lobo, pertence a uma das famílias fidalgas com mais tradição no conjunto dos proprietários e lavradores alentejanos: a casa Cordovil. Agraciado com o título de Visconde em 1853, foi elevado a conde do mesmo título por D. Luís em Janeiro de 1879. Foi, juntamente com José Maria Ramalho, Director do Circulo Eborense, clube onde convivia a elite social do concelho. O seu filho Francisco Eduardo de Barahona Fragoso, bacharel em Direito e cavaleiro da Casa Real, foi o segundo marido de Inácia Angélica Fernandes, viúva de José Maria Ramalho Diniz Perdigão. Sob a sua direcção se concluíram os acabamentos decorativos do Palácio do grande lavrador; cfr. Ayres DINIZ, «Conde da Esperança», in *Comércio e Indústria*, vol.3, 1886-1888. Cfr. também Celestino DAVID, *op cit.*, 1945, p.68

çou»⁴⁵. No Verão de 1867, o resultado da obra de Cinatti no jardim da cidade podia já ser apreciado, como testemunha o diário de viagem de Carlos Basto⁴⁶.

No momento em que se contabilizavam os resultados de uma subscrição pública destinada à angariação dos fundos necessários ao gradeamento do novo Passeio⁴⁷, o visconde da Esperança propõe à vereação que, antes do termo do seu mandato, fosse dada «ao ilustre artista José Cinatti uma prova bem pública da consideração e estima em que o tem pelos relevantes serviços prestados ao Município de Évora na direcção e construção de um dos melhores passeios do país, qual é o passeio público desta cidade que se acha quase concluído, tendo-se prontificado a vir a esta cidade por muitas vezes com graves prejuízos seus, sem que para isso tenha requerido remuneração alguma, nem mesmo o preço das viagens»⁴⁸. Acordada ficou, então, a oferta de uma medalha de ouro, «tendo de um lado as armas da cidade de Évora e do outro a seguinte legenda: “A José Cinatti a cidade de Évora reconhecida”»⁴⁹, destinada a simbolizar a gratidão do povo da cidade.

Quando, ultrapassado o prazo estabelecido pelo Governo, se pensa na urgência da realização dos trabalhos de reintegração e adaptação das instalações paços e conventuais de S. Francisco, que a curto prazo se tornava imprescindível começar, não houve dúvidas em entregar a sua direcção a Giuseppe Cinatti. Para essas obras o arquitecto já dera, aliás, algum contributo, dirigindo os arranjos

⁴⁵ Sessão de 8 de Janeiro de 1866; ADE, *Livro Nº71 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1864-1866*, pp.84v-85. Também a vereação que então se despidia, presidida por António Joaquim Potes de Campos, teve a preocupação de enviar a Cinatti uma missiva onde lhe agradecia «penhorada pelo muito que V. S^a fez a bem deste Município (...) a iniciativa generosa e a bondosa persistência com que V. S^a, justamente considerado em todo o país como cavalheiro e como artista, se dignou tirar do nada um passeio, que tanto embeleza esta cidade, e que tornará para sempre querido e respeitado em Évora o nome de V. S^a, cujo amor reflectido pela beleza e poesia o tem há muito tempo tornado querido e respeitado no país que se honrou de o perfilhar»; Carta de 29 de Dezembro de 1865; BN, Espólio de Jaime Batalha Reis -. E 4, Cx. 89, pasta 20.

⁴⁶ Vide supra nota 35.

⁴⁷ À semelhança do que já acontecera com o Jardim de Diana, foi uma subscrição voluntária iniciada pelos cidadãos eborenses que possibilitou a rápida conclusão dos acabamentos necessários à finalização do Passeio Público. Constatase, deste modo, o empenhamento do colectivo social eborense, com protagonismo evidente dos indivíduos de maior poder económico, no processo de melhoramentos urbanísticos da cidade: «Sessão de 11 de Março de 1867. (...) Um officio assinado por dez cavalheiros desta cidade, que espontaneamente se reuniram em comissão (...) a fim de promover uma subscrição com o produto da qual compraram e mandaram colocar grande parte da grade do passeio público (...). A Câmara avaliando devidamente a importância do serviço, prestado a favor do município pelos ilustres cavalheiros, que formaram tão benemérita comissão com o louvável fim de, por meio de pública e livre subscrição, concorrerem com avultados recursos (em importância superior a 700\$000 reis) para a terminação de uma obra de tanta utilidade e embelezamento para esta cidade, vindo assim em auxílio do cofre municipal, que pelas suas poucas forças, não permitia ainda tão depressa esta obra se levasse a cabo (...); ADE, *Livro Nº72 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1866-1869*.

⁴⁸ Sessão de 19 de Dezembro de 1867; ADE, *Livro Nº72 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1866-1869*, p. 65.

⁴⁹ In Idem.

mais urgentes à conservação das estruturas da Galeria das Damas. Mas, só em 1870, Cinatti apresentou os planos que iriam regular, final e definitivamente, o desenvolvimento da intervenção a efectuar nos edificios contíguos ao Passeio Público⁵⁰.

A sala de audiências do Tribunal foi já referida por Túlio Espanca como estando a ocupar a parte do convento onde se incluíam o refeitório manuelino e seus anexos⁵¹. Esse local «frio, húmido e mal mobilado», que se desenvolvia abaixo do nível do claustro, foi, muito provavelmente, abandonado a favor de outro capaz de oferecer melhores condições⁵², começando as novas instalações a ser recuperadas e adaptadas, de acordo com o projecto delineado por Giuseppe Cinatti. Registada foi, no livro das actas das reuniões municipais, a entrega próxima de um conjunto de colunas e mais peças não especificadas, realizadas em Lisboa pela firma de canteiros de António Moreira Rato, «para servirem na restauração dos paços de D. Manuel e construção do Tribunal Judicial»⁵³.

É impossível avaliar-se hoje a qualidade e extensão do restauro ou da reconversão dos espaços dirigidos por Cinatti no paço e convento franciscano, não só porque os desenhos do seu projecto desa-

⁵⁰ «O Sr. Presidente apresentou o plano formado pelo Sr. Cinatti, da construção de um tribunal em parte do palácio de D. Manuel, para ao mesmo tempo tratar da restauração daquele edificio e da edificação dum tribunal Judicial, obras igualmente obrigatórias segundo a lei de 25 de Junho (Julho) de 1864. A Câmara deliberou que esta obra, que tem um fim duplicado e urgente, fosse feita debaixo da direcção do esclarecido autor do plano, e se começasse logo que fosse possível (...); Sessão de 20 de Junho de 1870; ADE, *Livro Nº73 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1869-1872*, pp.79vº-80vº.

⁵¹ Cfr. Túlio ESPANCA, *op cit*, 1966, p.184

⁵² A convicção de que as instalações do Tribunal Judicial foram transferidas para outras salas do edificio de S. Francisco, adequadas já pelo plano de Giuseppe Cinatti, advém não só do conhecimento da atribuição de algumas dessas velhas salas para outros fins (vide infra nota 58), como também da informação contida no *Relatório à cerca da renovação do Museu Cenáculo*, publicado por Augusto Filipe SIMÕES em 1869, onde ao assinalar alguns dos objectos da colecção, refere expressamente: «Um portal de mármore do estilo gótico manuelino que apareceu entaipado numa parede da sala do tribunal judicial desta cidade, quando se demoliu, e hoje se conserva no claustro do convento de S. Francisco» (p.5).

⁵³ Sessão de 20 Novembro de 1871: «Declarou o Sr. Vereador das obras públicas que estão prontas em Lisboa as colunas que, de harmonia com a Câmara, tinha encomendado para servirem na restauração dos paços de D. Manuel e construção do Tribunal Judicial: e que o canteiro que se encarregou da construção das mesmas colunas combinara com o vereador esperar pela importância delas (500 # 700 reis) por espaço de 2 ou 4 meses, conforme o exigisse o cofre municipal.»; ADE, *Livro Nº73 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1869-1872*, pp.157-157vº. Regista-se ainda em sessão de 28 de Dezembro de 1871: «Uma carta de António Moreira Rato, de Lisboa, participando que em 23 do corrente entregou no Barreiro as colunas e mais peças, com destino para esta cidade, as quais foram encomendadas para a restauração dos Paços de D. Manuel e construção do Tribunal Judicial (...); in Idem, p.174vº. Também de Lisboa, mais concretamente da fábrica de louças de António da Costa Lamego, vieram os azulejos destinados aos novos letreiros das ruas e praças da cidade, cuja toponímia fora revista. Este facto deve necessariamente ser enquadrado no movimento geral de renovação urbanística que desde meados dos anos 50 se detecta de forma continuada e consistente em Évora; cfr. ADE, *Livro Nº72 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1866-1869*, p.173vº.

pareceram como, infelizmente, nenhuma destas salas chegou aos dias de hoje⁵⁴. Acresce o facto de, paralelamente às obras sob sua responsabilidade, terem decorrido outras, noutros pontos da imensa e semi arruinada fábrica conventual de S. Francisco. A sua execução ficou a cargo do 1º engenheiro da Repartição de Obras Públicas de Évora, Caetano da Câmara Manoel⁵⁵. Esse engenheiro do corpo do Ministério das Obras Públicas, Comércio e Indústria era já esperado pelo governo municipal em Março de 1867 como coordenador da construção da rede de ligações viárias que então se estendia no concelho⁵⁶. A sua estadia em Évora revestiu-se necessariamente de um carácter de permanência, ao contrário de Cinatti que detinha em Lisboa residência fixa, o que motivou a Autarquia requisitar os seus serviços para muitas das obras necessárias à reconversão desta zona da cidade.

Se a actuação de Cinatti se define numa linha que privilegiou o restauro e conservação do património arquitectónico, o trabalho de Caetano da Câmara Manoel esteve, como se verá, particularmente associado à onda de demolições de diversas alas do antigo paço régio⁵⁷, implicadas na concretização dos planos de revitalização urbana previstos. Ao engenheiro das Obras Públicas coube ainda o projecto para a construção do mercado municipal, de acordo com os prospectos aprovados a 31 de Março de 1869⁵⁸.

⁵⁴ Uma leva de sucessivas demolições castigou o Convento e os Paços Reais de S. Francisco. Logo em 1869 desfez-se a ligação da fábrica principal do edifício com a galeria manuelina situada dentro do recinto do jardim público, por via do arrasamento de um claustro quinhentista, dos Gerais e do Noviciado situados em zona destinada à construção do novo mercado municipal. Pouco mais tarde, em 1892, um Decreto Lei veio autorizar a Câmara a vender os restos do edifício que conservava em sua posse, o que determinou uma nova onda de demolições responsáveis pela destruição da zona da intervenção do arquitecto italiano, não poupando sequer o claustro do século XIV; cfr. Túlio ESPANCA, *op cit*, 1966, p.184.

⁵⁵ Engenheiro militar ao serviço do MOPCI, era já nas décadas de 60 e 70 o responsável pelas Obras públicas do Distrito de Évora, chegando a ser nomeado seu director em 1886; cfr. *Obituário de ROPMI*, vol. XLII, 1911, pp. 23-26

⁵⁶ Isso mesmo se constata a partir da acta da reunião camarária de 11 de Março de 1867, em se diz: «Ultimamente declarou o Sr. Gançoso que, ameaçando queda, por causa de um tremor de terra, um dos pegões que sustentam a arcada dos restos do palácio de D. Manuel, o mandara escorar até se proceder ao seu conserto - A Câmara, constando-lhe que estava a chegar a esta cidade o sr. Engenheiro do Distrito, por causa dos trabalhos da Comissão de Viação, deliberou conservar bem escorado o arco até então a fim de lhe pedir para o examinar e indicar a obra a fazer»; ADE, *Livro Nº72 das Actas da Câmara Municipal de Évora* Câmara Municipal de Évora: 1866-1869, p.3vº.

⁵⁷ Isso não significa que face a uma necessidade não pudesse actuar no sentido inverso. O caso exposto na nota 56 é disso exemplo. Embora não seja suficientemente claro se esta situação de emergência diz respeito ao edifício da Galeria das Damas, a sua intervenção seria sempre legítima por via da provável ausência de Cinatti em Lisboa.

⁵⁸ ADE, *Livro Nº72 das Actas da Câmara Municipal de Évora*: 1866-1869, pp.161-161vº. Em Sessão de 5 de Abril foi aprovado um requerimento do engº. Caetano da Câmara Manoel onde, a pretexto de fiscalizar a obra da construção do mercado, alegava a necessidade de ter na proximidade do local um gabinete para estudos e escrituração. A Câmara deliberou que lhe fossem atribuídas as casas que haviam servido para as testemunhas nas audiências gerais; cfr. Idem, p.172

No seu artigo 2º, o decreto-lei de 25 de Junho de 1864 estabelecia a necessidade de «abrir na frente da igreja uma praça que desafronte a entrada para o templo e a aformoseie»⁵⁹. Essa obra, bem como a da construção do desejado mercado a implantar nas imediações, seriam entregues ao engenheiro das Obras Públicas. Iniciadas ainda antes da aprovação do projecto elaborado por Cinatti para o restauro e a remodelação dos interiores de S. Francisco, em Fevereiro de 1869⁶⁰, as demolições inerentes à disposição governamental constituíram um dos piores atentados lesa-património concretizados em Évora e demonstram total inconsistência ao nível das opções de salvaguarda patrimonial. Com efeito, para além da destruição da ala do paço que estabelecia a ligação à Galeria das Damas, o desafrontamento da fachada da igreja implicou o arrasamento do fecho do Aqueduto da Água de Prata, que terminava exactamente junto à galilé do templo.

Esta construção quinhentista, edificada pelo arquitecto Francisco de Arruda sob o patrocínio de D. João III, constituía ainda a única via de abastecimento de água de Évora. Entrando pela cidade, onde ainda hoje se encontram diversas «caixas de água» notáveis pela sua qualidade arquitectónica, o aqueduto vinha morrer junto a S. Francisco, sendo o seu remate assinalado por um torreão de perfil octogonal, encimado por um lanternim. O conjunto era um dos mais relevantes testemunhos dos cânones eruditos da arte do Renascimento. Condenada pelo decreto de 1864, a torre do Aqueduto da Água de Prata foi demolida em nome da ampliação do largo fronteiro à igreja que se vinha definindo no decurso das obras supervisionadas por Caetano da Câmara Manoel desde 1869⁶¹, no exacto momento em que, com um sentido diametralmente oposto, Cinatti dirigia a restauração de parte do antigo paço e do convento, consignada pelo mesmo decreto.

⁵⁹ Cfr. supra nota 27. O conhecimento desta determinação incentivou, logo em 1864, Augusto Filipe Simões, então responsável pela Biblioteca Pública e pela colecção do Museu Cenáculo, a enviar um ofício à Câmara Municipal pedindo que lhe fossem entregues quaisquer lápides, inscrições e fragmentos de arquitectura que se encontrassem ou disponibilizassem no decorrer dessas obras, «por serem objectos que podem servir para formar no mesmo edificio um museu de antiguidades, utilíssimo não só para os curiosos amadores, mas mesmo para os que se quiserem dedicar ao estudo da história da arquitectura e escultura em Portugal»; Sessão de 5 de Dezembro de 1864; ADE, *Livro Nº 71 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1864-1866*, pp.17vº-18.

⁶⁰ Em Sessão do dia 22 de Fevereiro de 1869 a vereação determinou o arranque das obras nos seguintes termos: «amanhã começam os trabalhos da planta das obras nos terrenos anexos ao convento de S. Francisco pelo Sr. Engenheiro das Obras Públicas que da melhor vontade se presta a este serviço (...)» in ADE, *Livro Nº 72 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1866-1869*, pp.161-161vº.

⁶¹ Túlio ESPANCA data a sua destruição de 1873. Creio, no entanto, que é possível situá-la no ano anterior. A 13 de Maio de 1872 a Câmara Municipal de Évora deliberou «sob proposta do Vereador das Obras públicas (...) que fossem demolidos os arcos do largo de S. Francisco, e que fosse encomendada a tubagem necessária para substituir os arcos que conduzem a água para o passeio público desta cidade»; ADE, *Livro Nº 73 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1869-1872*, p.205vº.

Depois da acção demolidora, Cinatti foi, significativamente, chamado pela Câmara para recompor a galilé de S. Francisco, desvirtuada pela operação de «desafrontamento», ou seja, sempre que em Évora se tratou de cuidar dos edificios históricos o architecto italiano ofereceu-se para intervir, sem exigir qualquer remuneração. A obra de consolidação do adro da igreja, foi concedida por empreitada ao mestre de obras municipais e a um auxiliar, «obrigando-se estes a construírem o cunhal e o arco do lado sul do adro simétrica e igualmente ao do lado norte, seguindo ambos para este trabalho exclusiva e rigorosamente a direcção esclarecida do Sr. Cinatti, que obsequiosamente foi oferecida por este benemérito cavalheiro»⁶².

No momento em que se concluía a construção do Passeio Público, prolongada numa segunda fase pela plantação de uma mata nos terrenos do baluarte do conde de Lippe⁶³, em que se aprovava em reunião de vereação o regulamento da sua utilização⁶⁴, e em que a administração municipal era una-

⁶² Sessão de 5 de Janeiro de 1871: «A câmara deliberou que se desse de empreitada a obra do concerto do adro da igreja de S. Francisco a Cândido Joaquim, alvaneo e mestre de obras municipais, e ao canteiro João dos Santos Rio Maior, obrigando-se estes a construírem o cunhal e o arco do lado sul do adro simétrica e igualmente ao do lado norte, seguindo ambos para este trabalho exclusiva e rigorosamente a direcção esclarecida do Sr. Cinatti, que obsequiosamente foi oferecida por este benemérito cavalheiro, e sendo afiançada pelo sr António Manuel do Couto Gançoso (vereador do pelouro do aqueduto) em quem a Câmara tem plena confiança e se ofereceu para fiscalizar. (...) A Câmara agradeceu aos Snrs. Cinatti e Gançoso, que estavam presentes, a sua boa vontade a respeito de uma obra tão importante, por ser num templo de tão graciosa architectura, e tão estimado por todos os eborenses»; ADE, *Livro N.º 73 das Actas da Câmara Municipal de Évora : 1869-1872*, p. 110vº.

⁶³ Assinale-se a contribuição de José Maria Eugénio de Almeida para esta obra não só com a quantia de 200\$000 reis, mas também pela doação de mil pés de amoreiras criados no seu parque de Santa Gertrudes; cfr. Sessão de 9 de Outubro de 1871; in *Idem*, p. 148 vº.

⁶⁴ «Sessão de 7 de Fevereiro de 1870 (...). Foi lido e aprovado o seguinte : REGULAMENTO DO PASSEIO PÚBLICO DE ÉVORA. Artigo 1º As portas deste passeio serão abertas todos os dias ao nascer do sol, e fechadas no fim do crepúsculo da tarde; havendo todo o cuidado para que não fique da parte de dentro pessoa alguma. # 1º De Verão, em noites de luar, conservar-se-ha aberta até às 9 horas a porta oriental do passeio, quando antes não haja cessado a concorrência. # 2º A saída do passeio será anunciada por três toques de sineta: depois do segundo fechar-se-ha a porta setentrional; depois do terceiro e último a oriental.

Artigo 2º É proibida a entrada no passeio aos ébrios, e a todos aqueles indivíduos que demonstrarem não estar em seu juízo; às pessoas que transitam com qualquer carga; às crianças que representem ter menos de 10 anos, não sendo acompanhadas; e a todas as pessoas que não se apresentem decentemente vestidas.

Artigo 3º É igualmente proibida a entrada de quaisquer pessoas a cavalo, excepto em caso de necessidade.

Artigo 4º O Jardineiro principal e os guardas, porteiros e mais empregados subalternos daquele no cultivo e trabalhos do passeio, terão cuidado em evitar que dentro do seu recinto se pratiquem acções indecentes; que se entre no terreno cultivado; que se estrague qualquer objecto, e se tire ou leve ramo, flor ou outra coisa do mesmo passeio, sem autorização competente.

Artigo 5º Os empregados obstarão igualmente a que se peça esmola no passeio; e a pessoa que, depois de advertida, repetir aquele acto, será mandada sair.

Artigo 6º Impedirão também os ditos funcionários que andem cães soltos dentro do passeio.

Artigo 7º Sob a direcção e responsabilidade do jardineiro, todos os empregados na cultura, no asseio, na guarda, ou em qualquer outro algum trabalho do passeio, cumprirão e farão cumprir as instruções compreendidas neste regulamento com a maior urbanidade possível. # Único. - Não bastando, porém, as advertências para coibir os transgressores, pedirão auxilio da policia, ou da mais próxima guarda militar, se tanto for necessário.

nimemente louvada pela imprensa pelo «progresso» trazido à cidade⁶⁵, Giuseppe Cinatti seria envolvido noutra processo de intervenção patrimonial, tomando sob sua responsabilidade o restauro do monumento mais antigo do património eborense: o templo romano, dito de Diana.

1.3. O restauro do templo de Diana

Testemunho vivo de um dos mitos mais enraizados da história de Évora, relativo à sua ligação a Sertório e outras glórias do seu passado romano, alimentado pelo círculo Humanista de Évora na primeira metade do século XVI⁶⁶, o templo de Diana chegou ao século XIX completamente adulterado na sua feição original. Transformado numa espécie de torre, por via do enchimento dos espaços inter-colunas com paredes de alvenaria e de um coroamento uniforme de ameias, o templo pagão serviu de açougue municipal desde meados do século XIV⁶⁷. Assim foi mantido até 1836, ano em

A Câmara mandou que este regulamento fosse impresso e colocado nos locais mais públicos do passeio. (...)»; ADE, *Livro Nº 73 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1869-1872*, pp.48vº-49vº.

⁶⁵ «Évora está-se renovando diariamente. Por todas as ruas há obras que tendem a aformoseá-la e que lhe vão fazendo perder esse ar sombrio e melancólico que se divisava ao visitar-se. Quem há dez anos estivesse em Évora e não a tornasse a ver senão agora, não a conhecia. Onde então havia pobres albergues, acham-se hoje palácios ou casas de bela aparência; onde outrora víamos artilharia pronta a vomitar a morte, vê-se hoje um jardim à inglesa, riscado pelo engenheiro Cinatti que promete vir a ser dos mais belos; onde se achavam os dormitórios do Convento de São Francisco e a velha casa da audiência, está-se hoje fazendo uma praça para o mercado, porque o que havia é só destinado para passeio; além destes mil outros melhoramentos por aí vão, de sorte que a pérola do Alentejo vai-se remozando de tal sorte que daqui a pouco poderá oferecer todas as comodidades que possamos carecer.»; texto anónimo citado por Celestino DAVID, *op cit*, p.54.

⁶⁶ Para o aprofundamento desta questão veja-se Rafael MOREIRA, *A Arquitectura do Renascimento no Sul de Portugal*, vol.1, 1991, pp. 218-219 (tese de doutoramento). Consulte-se igualmente os estudos dedicados ao Templo romano publicados por alguns historiadores e arqueólogos de Oitocentos, como Augusto Filipe SIMÕES, «O Templo Romano de Évora» in *Artes e Letras*. - N. 12 (Dez. 1873); ou Gabriel PEREIRA, «O Templo Romano» in *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses*. - N.3, tomo IV, 2ª sér. (1883).

⁶⁷ A este respeito Filipe SIMÕES escrevia: «É grande infelicidade (...) que em tempos antigos mutilassem e adulterassem o templo de Diana de sorte que do edificio primitivo não resta senão a base, algumas colunas e parte da arquitrave. Tudo o mais foi barbaramente acrescentado e substituído (...). Atribui-se geralmente o vandalismo aos moiros, afirmando-se até que do templo fizeram mesquita (...). Temos porém janelas, portas e ameias, cuja forma prova a falsidade da tradição. As portas são de granito ogivais, e a ogiva é característica exclusiva da idade média; os árabes não a usavam. (...). Tudo me induz a crer que as construções bárbaras do templo de Diana foram feitas depois que se introduziu a ogiva em Portugal, isto é posteriormente à fundação da monarquia, e antes do último quartel do século XIV, em que, segundo se lê na Crónica de Fernão Lopes, já o edificio servia de açougue (...)»; *Relatório à cerca da renovação do Museu Cenáculo*, 1869, p.7. Refira-se ainda que este facto, aliado ao precário estado de conservação do edificio, impressionou o lisboeta Carlos BASTO na visita de 1867: «Fomos caminhando e vimos um lindo templo, logo vi que era o muito conhecido templo de Diana, mas como pouco sabia de Évora, perguntámos a umas mulheres para nos certificarmos se aquele era o templo de Diana e responderam-nos: se é o templo de Diana não sei, mas o que posso dizer é que aqui era o açougue antigamente. Vi então que efectivamente era ali o grandioso templo, pois antigamente (...) fizeram dali curral e matadouro; somos mais bárbaros que os próprios bárbaros e indignos de possuímos nada de bom. (...) Repito que parece incrível que deixassem chegar um monumento daqueles a um estado de deterioração como ele se acha.» in *op cit*, vol.1, pp.43-44 e 56.

que o Governador Civil do Distrito de Évora, António José de Ávila (mais tarde marquês de Ávila e Bolama), fez cessar «aquela ignóbil aplicação de tão venerando monumento, mandou fechar as portas e entregar as chaves à câmara municipal»⁶⁸.

Contrastando com a obscuridade que envolve o processo de demolições, adaptação e reintegração dos edifícios de S. Francisco, para a qual a completa ausência de documentação específica muito contribui, o contexto em que se desenvolveu a recuperação do templo romano eborense é relativamente bem conhecido. Esta situação deriva, em grande parte, do interesse que este monumento sempre suscitou entre os curiosos da arqueologia enquanto exemplar raríssimo de arquitectura clássica existente em território nacional.

As primeiras iniciativas movidas no sentido da sua preservação e valorização datam ainda da década de 40, altura em que a duquesa de Palmela cedeu, para demolição, parte do palácio seiscentista, onde funcionara a Inquisição, ligada aos muros do templo de Diana, à guisa de «anteparo». Concretizada a obra, por iniciativa de Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara, então responsável pela Biblioteca Pública⁶⁹, o antigo açougue pôde então beneficiar, pelo isolamento, de um maior destaque na implantação urbanística, no que veio a constituir um forte impulso para a definição da actual praça e para o seu embelezamento com o passeio de Diana. Remetem igualmente a esse período as primeiras escavações arqueológicas no perímetro do templo romano, conduzidas pelo erudito bibliotecário e por João Rafael de Lemos, seu directo colaborador na biblioteca.

Guardiã de uma tradição fundada na figura tutelar de Frei Manuel do Cenáculo, a Biblioteca eborense impôs-se, ao longo da segunda metade do século XIX, como um dos pólos aglutinadores das ini-

⁶⁸ Cfr. Augusto Filipe SIMÕES, «O Templo romano de Évora», in *op cit*, 1873, p.188. O alvará régio de D. João V, publicado em 1721 (e revisto em 1802 de acordo com as propostas de D. Rodrigo de Sousa Coutinho), atribuía às Câmaras Municipais a responsabilidade de informarem o Governo sobre o estado dos monumentos e os achados arqueológicos encontrados nos respectivos concelhos. Esta situação foi alterada na sequência da consolidação do regime liberal, quando, em vista a uma maior centralização, Mendes Leal propõe a alteração da lei. Entre outras medidas, remeteu-se a responsabilidade anteriormente detida pelos municípios para os governadores civis (cargo de nomeação régia). Daí que o marquês de Ávila e Bolama tivesse poder suficiente para determinar o fim da utilização do edifício do templo como açougue e matadouro. Cfr. Jorge CUSTÓDIO, *op cit*, 1993, pp.44-45.

⁶⁹ Natural de Arraiolos, Cunha Rivara (1809-1879) antecedeu Filipe Simões na direcção da Biblioteca Pública eborense. Tal como ele, Rivara era formado em medicina pela Universidade de Coimbra, tendo igualmente sido professor no Liceu da capital alentejana. Desenvolveu um trabalho notável como organizador do *Catálogo Geral de Manuscritos da Biblioteca Pública Eborense*, publicado em 1850 com o patrocínio do Cardeal Saraiva. Foi deputado pelo Círculo de Évora no Ministério do duque de Saldanha em 1855, sendo pouco depois colocado como Secretário do Estado da Índia, por nomeação ministerial; cfr. Túlio ESPANCA, «Herculano e o panorama cultural da sua época na cidade de Évora» in *A Historiografia Portuguesa de Herculano a 1950*, 1978.

ciativas culturais e artísticas da cidade. Nomeados por decreto real, os seus directores estavam directamente implicados na gerência do património arqueológico⁷⁰. Não surpreende por isso que as primeiras diligências realizadas no sentido da conservação e restauro do Templo de Diana partissem do sucessor de Cunha Rivara na direcção da Biblioteca Pública, Augusto Filipe Simões⁷¹. Este, arqueólogo, sócio da Real Associação dos Architectos Civis e Arqueólogos Portugueses⁷², colaborador assíduo do jornal eborense *Folha do Sul*, e com prestações dignas de nota também em importantes revistas publicadas na capital como a *Artes e Letras* e *O Ocidente*, teve um papel determinante na salvaguarda e organização da colecção do Museu Cenáculo⁷³.

Recuperadas por sua iniciativa o núcleo de espécies epigráficas reunidas por Fr. Manuel do Cenáculo, conseguiu obter a autorização do Governo para transferir a colecção da Biblioteca para o templo de Diana, «edificio propriíssimo para nele se instalar uma colecção arqueológica (...)»⁷⁴. No relatório que escreveu sobre essa renovação do Museu Cenáculo, publicado em 1869, sugere pela primeira vez, com argumentação sólida, a reintegração do monumento. Nessa obra, Augusto Filipe Simões não só justifica o seu interesse e actuação face à colecção do arcebispo eborense⁷⁵, como incita o

⁷⁰ Efectivamente, competia às Bibliotecas Públicas a recolha de estatuária e outros valores arqueológicos. A sua actuação estava submetida ao «Bibliotecário Maior da Real Biblioteca de Lisboa», a quem, desde 1802, fora atribuída a função de inspecionar o património histórico nacional. Este cargo acumulava, portanto, as funções que o alvará joanino de 1721 consignara ao Secretário da Academia Real de História. Deste modo, o bibliotecário-mór de Lisboa passou a ser responsável pela correspondência com os diversos municípios a fim de zelar pela preservação dos monumentos da antiguidade. Daí que no longo período que se estende de 1802 a 1870 a Biblioteca Nacional detivesse sob sua alçada a comissão de Inspecção dos Monumentos e Antiguidades; cfr. Jorge CUSTÓDIO, *op cit*, 1993, pp.38-39.

⁷¹ Augusto Filipe Simões (1835-1884), bibliotecário em Évora (nomeado por decreto de 27 de Outubro de 1863) e professor do Liceu local é uma das figuras mais activas do círculo cultural eborense da segunda metade do século XIX. Médico pela Universidade coimbrã, onde acabará os seus dias como regente de uma cadeira, Filipe Simões foi arqueólogo reconhecido, cabendo-lhe, entre outras, a iniciativa da reorganização do Museu Cenáculo, a partir do qual se criaria o actual Museu de Évora; cfr. Jaime Augusto de MOURA, *Algumas cartas de J.H. da Cunha Rivara e António Francisco Barata dirigidas a Augusto Filipe Simões*, 1942. Ver também Túlio ESPANCA, «Herculano e o panorama cultural da sua época na cidade de Évora» in *op cit*, 1978.

⁷² Augusto Filipe Simões mereceu à data da sua morte, em 1885, um elogio histórico publicado no nº12 da 2ª série do *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portuguezes*, redigido pelo Visconde de Alenquer.

⁷³ Cfr. António Francisco BARATA, «O Museu Cenáculo em Évora» in *Artes e Letras*. - N.9 (Set. 1873).

⁷⁴ Augusto Filipe SIMÕES, *op cit*, 1869, p.4; Daí que na acta da reunião da Câmara Municipal de 22 de Fevereiro de 1869 se registre: «Ofício nº 91 do Sr. Bibliotecário desta cidade, de 17 deste mês, notificando que deu princípio a colecção arqueológica, estabelecida no recinto do templo de Diana com umas cinquenta pedras, algumas vindas de Beja e outras que existiam na Biblioteca Pública desta cidade e agradece o auxílio que a Câmara lhe tem prestado neste empenho civilizador. A câmara ficou inteirada, declarando que a chave do referido templo ficará em poder do Sr. Bibliotecário enquanto dela carecer e não for necessária à Câmara.»; ADE, *Livro Nº72 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1866-1869*, p.161.

⁷⁵ Diz: «Quando algumas outras cidades de Portugal começam a ligar ao estudo e conservação das antiguidades a importância que merecem, quando em Lisboa se funda o museu arqueológico, e a câmara municipal do Porto compra por vinte contos de reis o museu Allen (...), mal pareceria que esta cidade, de todas a mais rica de antiguidades, deixasse perder tantas reliquias (...)» in *op cit*, 1869, p.6.

governo municipal a cuidar do templo de Diana, apelando à demolição dos acrescentos efectuados em épocas posteriores e, assim, à recuperação da sua estrutura primitiva.

Definindo um programa de restauro monumental coerente com o primado da unidade de estilo, tal como vinha sendo praticado em França por Viollet-le-Duc, Filipe Simões baseia a sua proposta em duas linhas de força primaciais. Primeiramente assevera o fraco valor artístico da estrutura edificada no período medieval, para reforçar, depois, o dramático estado de conservação do conjunto, demonstrando que o seu agravamento se devia, em grande parte, ao peso excessivo que esses acrescentos impuseram ao edifício romano⁷⁶.

Afastando a possibilidade de recuperação do monumento tal como então se encontrava, uma vez que o «concerto de todo o edifício tal como está, além de muito dispendioso, pareceria de mau gosto aos entendidos por perpetuar um vandalismo que nunca deveria ter existido», o arqueólogo propõe à vereação um projecto de intervenção exclusivamente concentrado na recuperação da estrutura original⁷⁷. O seu parecer era apresentado como tendo merecido o acordo de «todas as pessoas conhecedoras das belas artes que têm vindo a Évora», bem como dos engenheiros de Obras Públicas do distrito, Caetano da Câmara Manoel e João Macário dos Santos. Finalmente, Augusto Filipe Simões apoia a sua argumentação citando a opinião de Giuseppe Cinatti, que a seu pedido fora examinar o monumento, para concluir «que se deveria demolir tudo o que não fosse romano»⁷⁸.

⁷⁶ Nesse sentido afirma: «Não é indiferente ao meu propósito determinar o tempo em que foi cometido o vandalismo que transformou um edifício majestoso e elegante numa disformidade arquitectónica. As pessoas que atribuem as construções não romanas do templo aos moiros poderiam pretender que estas se conservassem com igual cuidado por serem relíquias da dominação árabe, e portanto interessantes à história antiga da cidade. Mas além de o não serem, além de não as distinguir nenhum valor artístico, digno de se guardar, o peso que fazem sobre as colunas, e as brechas que em partes vão aparecendo, particularmente nas paredes meridionais darão em breve com tudo em terra. se V. Ex^a e a câmara a que dignamente preside não quiserem obstar à ruína total de um monumento que por todas as razões se deve conservar.»; in Idem, p.8.

⁷⁷ Acrescenta ainda: «A reparação do que é romano e a demolição do restante é a obra única e razoavelmente admissível. Não se podendo conservar todo o edifício, pela ruína das paredes, que a infiltração das águas pluviais aumenta de ano para ano; não havendo nele coisa importante além da parte romana; não sendo de modo nenhum lícito sacrificá-la à obra da barbárie; tornar-se-ia inútil e até prejudicial todo o escrúpulo que se opusesse ao plano que apresento à consideração de V. Ex^a(...)» in Idem.

⁷⁸ «Há poucos dias que, a meu pedido, o artista José Cinatti, a quem Évora deve as maravilhas do passeio público, visitou e examinou o templo de Diana. O seu parecer, tendo-me de propósito absterido de o prevenir de qualquer ideia que eu a este respeito tivesse já, foi que se deveria demolir tudo o que não fosse romano, engatar a arquitrave para maior segurança, colocar sobre ela o fragmento do friso que está embutido numa parede dos paços do concelho, e que evidentemente pertenceu ao templo, e cercar toda a base com grades para tornar o interior inacessível.» in Idem, p.9.

As sugestões contidas no *Relatório à cerca da renovação do Museu Cenáculo* tinham como destinatário evidente o governo municipal, a quem não poderia passar despercebida a publicação de uma obra dedicada ao próprio Presidente, então ainda o visconde da Esperança⁷⁹. O processo que a partir daqui se desenrola tem um interesse fundamental para a análise das questões patrimoniais oitocentistas em Portugal. A sua relevância advém, sobretudo, da originalidade com que se promoveu o debate sobre o restauro do templo, e pelo modo como o governo municipal demonstrou ter consciência da responsabilidade e irreversibilidade da decisão que lhe cabia, nos mesmos anos em que, paradoxalmente, se efectivava a demolição do fecho do Aqueduto.

Esta situação ganha maior relevo quando comparada com a inoperância dos organismos oficiais incumbidos da inventariação e conservação do património nacional⁸⁰. Se bem que o Ministério das Obras Públicas, criado em 1852, detivesse a responsabilidade da execução de obras nos monumentos arquitectónicos, a verdade é que o seu empenho no reforço das vias de comunicação do país parece ter deixado pouco espaço para a resolução de questões relativas ao património, que permaneceu sempre secundarizado. As iniciativas de preservação (ou destruição) do património foram frequentemente deixadas a cargo de organismos privados e instituições do poder local. Neste sentido, a Câmara Municipal de Évora, que já assumira a reintegração e adaptação dos edifícios da antiga fábrica conventual e palaciana de S. Francisco, iria agora visibilizar o restauro de um dos mais importantes vestígios arquitectónicos da ocupação romana existente no país.

Incontestada a premente necessidade de intervir no templo de Diana, por via do cuidado que o seu estado de conservação inspirava, o município eborense, liderado desde o início de 1870 por Manuel de Paula Rocha Viana promoveu, em moldes até então inéditos, uma consulta junto das figuras nacionais mais habilitadas a opinar sobre esta matéria. O inquérito, realizado logo que o novo executi-

⁷⁹ A recepção da obra é registada na Sessão camarária de 5 de Julho de 1869: «Sua Ex^a, o Sr. Presidente, apresentou à Câmara um officio do Ill.^{mo} Sr. Dr. Augusto Filipe Simões (...), com dois exemplares do *Relatório à cerca da renovação do Museu do Cenáculo* que o mesmo Sr. Bibliotecário se dignou dedicar-lhe. O Sr. Presidente declarou que esta dedicatória muito o honrava e penhorava e que, julgando que o Sr. Bibliotecário o distinguia deste modo mais pelo honroso cargo que ocupa (...), do que pela sua própria pessoa, entendeu seu dever apresentar em sessão este officio para que a Câmara tome dele conhecimento. - A Câmara ficou ciente e acordou unanimemente em que se desse ao Sr. Bibliotecário um voto de agradecimento, já por ter sido esta obra dedicada ao Ex.^{mo} Sr. Presidente, já pela importância da oferta.»; ADE, *Livro N.º 72 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1866-1869*, p.191vº. O visconde da Esperança seria substituído na presidência do município eborense pelo bacharel de direito Manuel de Paula Rocha Viana logo no início do biénio de 1870-1871.

⁸⁰ Cfr. Ramalho ORTIGÃO, *O culto da arte em Portugal*, 1ª ed. 1896.

vo camarário tomou posse, dava conhecimento às personalidades seleccionadas da proposta elaborada por Filipe Simões no relatório atrás citado.

O conjunto das missivas enviadas pelo presidente do Município eborense, repetiam exactamente o mesmo texto, como se pôde comprovar a partir de algumas das cartas encontradas⁸¹. O seu conteúdo, para além acentuar o valor patrimonial do monumento e a necessidade urgente de nele intervir, em nome da sua preservação, deixa adivinhar uma clara simpatia pelo projecto do director da Biblioteca de Évora, já que a obra assim concebida seria exequível dentro dos escassos recursos financeiros que o Município poderia disponibilizar para a sua concretização.

O conjunto das personalidades chamadas a emitir a sua opinião sobre a demolição das construções medievais que mascaravam a estrutura do templo romano de Évora é, em si mesmo, um dado a considerar no âmbito de qualquer estudo relativo às questões patrimoniais oitocentistas. Para além de Giuseppe Cinatti, então absorvido pelas obras de S. Francisco, e de Eugénio de Almeida, para quem o arquitecto italiano trabalhava nas obras do Mosteiro hieronimita de Belém, foram contactadas várias outras figuras gradas da cultura e das artes portuguesas. Da lista apresentada pelo Presidente do Município em Sessão camarária de 7 de Fevereiro de 1870 constam, entre outros, os escultores Francisco de Assis Rodrigues e Victor Bastos, os arquitectos João Pires da Fonte e Joaquim Narciso Possidónio da Silva⁸², o coleccionador portuense visconde de Allen, o presidente da Academia de

⁸¹ O primeiro exemplar encontrado destinava-se a José Maria Eugénio de Almeida, que dirigia, desde 1859, na qualidade de Provedor da Casa Pia de Lisboa, as obras de restauro e reconstrução do Mosteiro de Santa Maria de Belém, como se verá. Assinada por Manuel de Paula Rocha Viana a carta data de 31 de Janeiro de 1870. Diz: «Ill.mo e Ex.mo Sr.; O templo de Diana, em Évora, é, como V. Ex.^a bem sabe, a mais primorosa relíquia da arquitectura romana que se conserva em Portugal. Em todo este edificio, porém, não resta mais de sua fábrica primitiva do que a base, duas colunas mutiladas e dez completas com a arquitectura correspondente. As paredes ameaçadas com suas portas ogivais substituíram na idade média as partes do templo que hoje faltam. Como algumas das paredes ameaçam ruína, pelas brechas que de ano para ano se alargam e estendem em várias direcções, deseja a Câmara Municipal (...) evitar a perda irreparável deste venerando monumento. Não querendo, todavia, resolver por si só tão monumentoso assunto, entendeu conveniente consultar as pessoas mais habilitadas em o país, por seus conhecimentos de arqueologia, para emitirem autorizado voto numa questão pertencente ao domínio daquela ciência. As provas que V.Ex.^a tem dado de amor das nossas antiguidades e o muito que tem pugnado pela conservação dos monumentos nacionais, animam-me a esperar que, tomando em consideração a minha consulta, se dignará de auxiliar esta Câmara com a sua opinião esclarecida sobre o que deve fazer-se no templo romano. Num relatório que tenho a honra de remeter a V.Ex.^a (...) propõe o Sr. Augusto Filipe Simões, dedicado e erudito amator de arqueologia portuguesa, um plano, cuja execução, por pouco dispendiosa, será compatível com as posses deste Município. Neste mesmo documento achará V. Ex.^a algumas indicações para melhor poder formar o seu juízo, e responder à minha consulta, se quiser honrar o município eborense com esse valioso favor. (...)»; ACEA, *Cartas Recebidas 1870*, Maço 1, nº18. Idêntica missiva (também com a mesma data) foi descoberta no espólio documental do arquitecto Joaquim Possidónio Narciso da Silva; ANTT, Espólio de Possidónio da Silva - *Correspondência artistica e científica nacional e estrangeira com J. Possidónio da Silva*, T. 4º, doc. 2438.

⁸² Fundador da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses (1863).

Belas Artes marquês de Sousa Holstein, o «amador de arqueologia» engenheiro João Maria Feijó, o historiador Inácio de Vilhena Barbosa, bem como o antigo ministro José da Silva Mendes Leal⁸³. No opúsculo que dedicou à restauração do templo de Diana, António Francisco Barata, sucessor de Augusto Filipe Simões na direcção da Biblioteca Pública eborense e seu discípulo⁸⁴, inclui ainda no grupo dos inquiridos o visconde de Castilho, o Abade de Castro e o visconde de Juromenha⁸⁵.

O teor das respostas remetidas a Évora era unânime na defesa da devolução do monumento à pureza do estilo original⁸⁶. Criado estava, pois, o contexto da reintegração do monumento de acordo com a proposta do arqueólogo que dirigira a renovação do Museu Cenáculo, tanto mais que um último parecer veio pesar de forma definitiva a favor dos planos de reintegração do templo na unidade da sua forma primitiva, sobrepondo-se às vozes dos cidadãos que se lhes opunham⁸⁷.

Em Maio de 1870, Alexandre Herculano visitou, em Évora, Joaquim Filipe de Soure⁸⁸. A sólida amizade que os unia, desde à longa data, cimentada, como vimos, pela sociedade que formaram para a exploração agrícola da propriedade do Calhariz da Arrábida, arrendada por ambos ao duque de Palmela, justifica a sua presença na capital alentejana. Herculano, já então figura mítica da cultura nacional e reconhecido defensor dos monumentos pátrios, não deixaria indiferentes todos aqueles que se empenhavam na discussão em torno da restauração do templo de Diana. Chamado a pronunciar-se sobre a questão do restauro do edifício, ficando as suas palavras registadas em acta da reu-

⁸³ Desta listagem constam ainda os nomes de António Augusto Teixeira de Vasconcelos, João Correia Ayres de Campos, Francisco da Fonseca Correia Torres e Manuel Bernardes Lopes Fernandes; ADE, *Livro N.º 73 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1869-1872*, pp.59^v-60.

⁸⁴ Túlio ESPANCA, *Herculano e o panorama cultural da sua época na cidade de Évora*, op cit. 1978, pp.233-234.

⁸⁵ A.F. BARATA, «A restauração do templo romano em Évora» in *Miscelânea Histórico-Romântica*, 1878, pp.196-199.

⁸⁶ Eugénio de Almeida afirma: «(...)não me parece poder substituir-se outro arbitrio mais ilustrado, mais justificativo, e mais prático ao arbitrio que o Snr. Doutor Augusto Filipe Simões propôs no relatório, datado de 27 de Fevereiro de 1869 (...)»; ACEA, *Copiador de Cartas Y. 1869-1870*, fol.39. O teor de algumas das restantes respostas é também parcialmente conhecido, pelas transcrições que delas fez A. F. BARATA, op cit, 1878.

⁸⁷ Parece ter havido uma simpatia generalizada dos habitantes da cidade para com a preservação dos acrescentos medievais do edifício. Como escreve o próprio Augusto Filipe Simões: «Tinha então o Sr José Cinatti grande popularidade em Évora (...). Todavia a voz do sr. Cinatti não fez as conversões que se esperavam relativamente à obra do templo. A opinião geral continuou-lhe adversa. Apenas alguns cavalheiros, por sua ilustração ou por amizade para connosco (...) ousavam afrontar os obeceçados contraditores do projecto. (...) Como presidente da câmara, Manuel Viana consultou muitos dos homens mais competentes em Portugal acerca da obra que se queria fazer (...). A unanimidade e ainda mais a qualidade dos votos eram para convencer os mais contumazes. Pois nem assim. Uns não se converteram porque não conheciam aqueles nomes, excepto o de José Maria Eugénio de Almeida, que viam às vezes em Évora (...)»; in «O templo romano de Évora» in op cit, 1873, p.190.

⁸⁸ Este grande proprietário eborense, abandonou a carreira política para se refugiar na sua cidade natal. Com Herculano partilhou tanto afinidades políticas quanto o interesse pela agricultura. Em Évora a lavoura tornou-se a sua principal fonte de investimento; cfr. Túlio ESPANCA, op cit, 1978, pp. 225-226.

nião municipal de 9 de Maio de 1870: «O Sr. Presidente declarou que, quando há poucos dias esteve nesta cidade o sábio historiador, o Sr. Alexandre Herculano, lhe dissera que o dispensasse de responder por escrito à consulta que desta Municipalidade recebera sobre o templo de Diana, mas que, com ele Presidente e com alguns cavalheiros desta cidade, entre eles o bibliotecário, o Sr. Augusto Filipe Simões, fora ver e examinar o templo, e lá mesmo declarou que autorizava o Sr. Presidente a dizer que era sua opinião que ali não devia ficar nada que não fosse primitivo e romano, porque tudo o mais não tinha merecimento algum histórico nem artístico e só poderia servir de arrastar um dia, na sua ruína, o que era realmente precioso.»⁸⁹

Na sequência desta episódio, e sem que se aguardassem pareceres de qualquer entidade oficial, a Câmara Municipal de Évora determinou, a 17 de Julho de 1870, que se procedesse ao restauro do templo romano, autorizando a demolição dos acrescentos medievais. A responsabilidade da obra ficou a cargo de Giuseppe Cinatti⁹⁰, que a executou na mesma altura em que se preparava para apresentar ao governo municipal o seu projecto de edificação do tribunal judicial a instalar numa ala do paço manuelino, obra que seria concretizada logo depois de ter sido completada a reintegração do templo, «para desta se aproveitarem os materiais convenientes.»⁹¹

A desobstrução do templo de Diana implicou ainda o realojamento da colecção do Museu Cenáculo na antiga Galeria das Damas do paço de S. Francisco⁹². O pavimento térreo deste edificio integrado no recinto do Jardim Público, recentemente beneficiado com obras que Cinatti dirigira, foi então especialmente arranjado pelo mesmo arquitecto com vista à acomodação das espécies arqueológicas.

A acção de Cinatti em Évora revestiu-se, sobretudo nas obras que a vereação lhe foi atribuindo, de um carácter filantrópico que justifica a sucessão de agradecimentos expressos nas actas das reuniões municipais⁹³. O reconhecimento da contribuição e devoção do arquitecto determinou, já depois da

⁸⁹ ADE, *Livro Nº73 das Actas da Câmara Municipal de Évora: 1869-1872*, p.71.

⁹⁰ Sessão de 17 de Junho de 1870: «A Câmara deliberou que se começasse a restauração do templo de Diana, em virtude de ter sido aprovada a consulta que o Sr. Presidente fizera sobre ele por grande número de pessoas ilustradas e competentíssimas; e porque se acha nesta cidade o Sr. José Cinatti que entre elas é das mais distintas por sua arte o qual obsequiosa e delicadamente se prontifica a dirigi-la (...); in *Idem*, p.78.

⁹¹ Sessão de 20 de Junho de 1870; in *Idem*, p.80.

⁹² Sessão de 11 de Dezembro de 1871: «A Câmara deliberou também que as lápides que constituem o Museu Cenáculo, e que ora se guardam no recinto do templo de Diana se mudem daquele lugar, para serem guardadas na casa inferior do paço de D. Manuel no passeio público (...); in *Idem*, p.160vº.

⁹³ Sessão de 28 de Dezembro de 1871: «O Sr. Presidente propôs que na acta desta sessão se consignasse mais uma vez o voto de louvor e agradecimento da Câmara de Évora ao distinto artista José Cinatti, que com o seu talento e a sua

sua morte em 1879, a construção de um monumento de homenagem no Passeio Público que riscara⁹⁴. Mas o que mais importa reter, é que foi pelo trabalho desenvolvido na capital alentejana que Cinatti aprofundou a sua sensibilidade para os valores da arquitectura medieval.

A ligação do arquitecto italiano a Évora, estendendo-se por um vasto período de mais de dez anos, marcou, paulatinamente, um amadurecimento da carreira do arquitecto, no sentido do reforço da sua autonomia criativa em relação ao primado da sua formação clássica. Este caminho de abertura da disciplina arquitectónica denunciou-se na obra de Cinatti por duas vias distintas, mas interrelacionadas. Por um lado consignou uma maior abertura decorativa de inspiração revivalista que o palacete de José Maria Ramalho anunciou e, já em finais dos anos 70, na casa de veraneio projectada para António Anjos em Sintra, o arquitecto explorou de modo mais trabalhado. Por outro, abriu a via de intervenção patrimonial, consolidando a sua reputação como arquitecto-restaurador desde o final dos anos 60. Na construção das Ruínas Fingidas e nas primeiras obras de conservação da ala manuelina do paço real de Évora encontramos os fundamentos da requisição do arquitecto para os trabalhos de «acabamento» e restauro da ala conventual de Santa Maria de Belém, promovidas desde 1859.

bondade tanto tem feito a bem da mesma cidade no seu embelezamento, e na restauração dos seus numerosos monumentos, e ainda agora, com sacrificio indubitável, veio acabar a plantação da mata, que toda tem dirigido, e assistir ao acabamento da obra do templo de Diana e à obra da casa destinada nos paços de D. Manuel para o Museu Cenáculo, ao que a câmara manifestamente anuiu, declarando-se muito grata e penhorada pelos generosos serviços prestados a Évora por este estimado cavalheiro.»; in *Idem*, pp.175v^o-176.

⁹⁴ Inaugurado em Agosto de 1884, o busto de bronze realizado pelo escultor Simões de Almeida foi custeado por via de uma subscrição pública, para a qual contribuiu toda a elite social eborense; Cfr. Túlio ESPANCA, «O busto de José Cinatti» in *A Cidade de Évora*. - nº65-66 (1982-1983).

2. CIRCUNSTÂNCIAS DO RESTAURO E COMPLEMENTO DO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE BELÉM

2.1. Programa reformador de José Maria Eugénio de Almeida

A história das «obras de restauração e complemento» do mosteiro de Santa Maria de Belém só começa verdadeiramente com a nomeação de José Maria Eugénio de Almeida para Provedor da Casa Pia de Lisboa, em 1859, por parte do governo de Fontes Pereira de Melo⁹⁵, embora o mosteiro hieronimita alojasse os órfãos desta instituição desde a expulsão dos últimos freires, na sequência da extinção das Ordens Religiosas, em 1834.

A transferência de instalações da Casa Pia, do Convento do Desterro para o de Belém, fora ordenada por decreto de 28 de Dezembro de 1833⁹⁶, quando nele ainda habitavam cerca de 14 frades, mas a mudança só se efectuaria no ano seguinte. O aproveitamento das antigas instalações conventuais, a sua reutilização e readaptação para fins distintos foi, como atrás se mencionou, uma solução frequentemente adoptada para resolver os problemas logísticos do país, arruinado por guerras sucessivas. O caso de Belém não é, pois, excepção e deve ser lido no mesmo contexto da ocupação de S. Bento da Saúde ou S. Francisco da Cidade, respectivamente para Câmara dos Deputados e Academia Nacional de Belas Artes.

No sentido de ajustar o velho edifício conventual às novas funções que lhe foram destinadas fizeram-se algumas obras de pequena monta, as quais tiveram como único objectivo a «organização interior dos dormitórios e a reforma dos encanamentos»⁹⁷, cujos gastos foram mais tarde avaliados em 120:522\$989 reis⁹⁸. Contudo, a ocupação do edifício pelos cerca de mil órfãos que a Casa Pia de

⁹⁵ Eugénio de Almeida veio ocupar o cargo deixado livre pelo pedido de exoneração do duque de Loulé, outorgado a 10 de Outubro de 1859, ou seja no mesmo dia da nomeação do novo Provedor; cfr. *Diário do Governo*. - N. 245 (18 de Out. 1859).

⁹⁶ A Casa Pia foi fundada a 3 de Julho de 1780 pelo intendente de polícia de D. Maria I, Diogo Inácio Pina Manique. Ocupou até 1807 o Castelo de S. Jorge. Após breve interregno da sua existência, causado pelos invasores franceses, passou a funcionar, a partir de 1811, no Convento do Desterro; cfr. César da SILVA, *Real Casa Pia de Lisboa: Breve História*, 1896.

⁹⁷ Ramalho ORTIGÃO, «A conclusão do edifício dos Jerónimos» in *Arte Portuguesa*, vol.1, s/d, p.217; Num artigo publicado na revista *O Panorama*, em 1842, acrescenta-se que a administração de António Maria Couceiro «Fez desmanchar vários frontais e tabiques modernos, conservando-os num só lanço no claustro inferior, e em todos no andar de cima (...) por serem assim necessários para o arranjo dos dormitórios ou camaratas dos alunos, mandou fazer alguns rasgamentos no interior, e esmerou-se em que os encanamentos se aperfeiçoassem (...)» (p.139).

⁹⁸ José Maria Eugénio de ALMEIDA, *Relatório da Administração da Casa Pia de Lisboa*, 1861, p.43.

Lisboa chegou a albergar, debater-se-ia sempre com uma aflitiva falta de espaço, razão pela qual todas as partes do mosteiro, mesmo as mais impróprias, como o claustro, foram utilizadas para a instalação de dormitórios. As condições necessárias à realização de um projecto global de adaptação do mosteiro dos Jerónimos a asilo só surgiriam com a chegada do novo Provedor.

Quando, no final dos anos 50, José Maria Eugénio aceita a nomeação para o encargo de dirigir a Casa Pia, a instituição atravessava uma profunda crise económica. César da Silva, na sua *Breve História*, dá um negro retrato da sua situação ao considerá-la próxima «de fatal ruína», para, num tom providencialista, louvar a nomeação do Par do Reino⁹⁹. A fragilidade financeira da Casa Pia, que Eugénio de Almeida filantropicamente se propôs recuperar, deverá ter constituído o argumento de base ao deferimento de uma proposta de gestão que conseguiu do governo «carta branca para a realização das reformas que fosse necessário introduzir no estabelecimento»¹⁰⁰.

Assente numa grande, senão total, autonomia, garantida pelo apoio incondicional de Fontes Pereira de Melo, o programa de José Maria Eugénio de Almeida para recuperação da Casa Pia de Lisboa fundou-se em três vectores fundamentais. Primeiramente, apostou na viabilização económica à custa da redução do número de internados em cerca de 50%, mas também de uma reorganização do sistema administrativo, sujeito desde então a uma vigilância mais apertada. Procedeu, depois, em consonância com o primado «civilizador» de raiz liberal, à reforma do ensino ministrado, introduzindo a ginástica como disciplina obrigatória e reactivando as oficinas responsáveis pela preparação técnico-profissional dos alunos. Por último, apostou no «arranjo do edifício» a que, como se referiu, «faltavam dormitórios espaçosos e bem ventilados, oficinas de trabalho, oficinas de serviço adequadas, locais próprios para os recreios e exercícios (...), casas de banho, aulas (...)»¹⁰¹.

⁹⁹ «O governo achou finalmente o que tanto se desejava. A voz pública apregoava há muito tempo o nome de José Maria Eugénio de Almeida como homem de mais tacto económico e mais energia administrativa que o país contava»; César da SILVA. *op. cit.*, p.133.

¹⁰⁰ In *idem*, pp. 133-134. Assinale-se que Eugénio de Almeida prescindiu de qualquer remuneração para o encargo assumido. A 21 de Outubro de 1859 a sua atitude seria louvada publicamente: «Sendo presente a Sua Majestade El-Rei o officio que em data de 18 do corrente mês, dirigiu por este Ministério (do Reino) o digno Par do Reino José Maria Eugénio de Almeida, aceitando e agradecendo a honrosa comissão de Provedor da Casa-pia de Lisboa (...); e declarando ao mesmo tempo, que cede o ordenado, que por Lei lhe compete, em quanto servir aquele cargo, em benefício do cofre da Casa-pia: Manda pela Secretaria de Estado dos Negócios do Reino comunicar ao mesmo Digno Par, para seu conhecimento e satisfação, que o generoso donativo por ele feito, e o interesse que mostra ter pelo Estabelecimento, agora confiado aos seus cuidados, são mais uma prova do zelo pelo serviço público, e dos sentimentos de caridade de que ele se acha possuído, e que Sua Majestade muito se compraz em louvar (...); in *Diário do Governo*. - N. 249 (22 de Out. 1859).

¹⁰¹ In J.M. Eugénio de ALMEIDA. *op. cit.*, p.43.

Ao fazer o balanço do seu primeiro ano à frente do governo da Casa Pia, onde contava com o apoio do marquês de Ficalho¹⁰², seu adjunto na provedoria, Eugénio de Almeida deixa registada a sua intenção de dirigir as obras desejadas de acordo com um projecto global¹⁰³, cuja reforma arquitectónica, para além de privilegiar o bem estar dos órfãos, pudesse concretizar uma outra ideia, «patriótica e nacional», que entretanto se formara no seu espírito. No *Relatório da Administração da Real Casa Pia de Lisboa*, publicado em 1861, expôs publicamente o programa de intervenção patrimonial delineado para o «monumento histórico de Belém, que a devoção e a grandeza do mais feliz e magnânimo dos nossos reis levantaram em memória do feito, que mais imortalizou o nome português na história da civilização humana»¹⁰⁴.

Depois de constatar que a parte do edifício ocupada pela Casa Pia não só estava por acabar, como havia sido deturpada com «trapeiras, casebres, tabiques, rebocos, aterros alegretes, e tudo mais que lhe puseram desde a morte de El-Rei D. Manuel até aos nossos dias», o Provedor defende ser «uma obra de bom gosto e brio nacional, agora que se procurava reformar o edifício da Casa pia, limpar o monumento dessas excrescências, que o desfeavam, acabar o que estava por fazer, pondo-o em harmonia com as obras da antiga fábrica, e traçar as novas construções de modo tal que o seu estilo, embora simples, não desdisse do estilo do monumento (...)»¹⁰⁵. As ideias fundamentais condensadas neste texto resumem e justificam toda a sua acção futura de Eugénio de Almeida.

Do resumo de intenções apresentado pelo Provedor da Casa Pia salienta-se, primeiramente, a noção de que a ala conventual e a igreja de Santa Maria de Belém permaneceram incompletas pelo que era necessário providenciar o seu «acabamento». A simplicidade do alpendre sobre o qual corria o

¹⁰² António de Melo Breyner Teles da Silva (1806-1893) foi o 2º marquês de Ficalho; era mordomo-mor da casa real, conselheiro de Estado efectivo, gentil-homem da câmara de D. Maria II, D. Pedro V, D. Luís I e D. Carlos e Par do Reino. Foi ajudante de campo de D. Pedro IV, a partir do desembarque na Terceira (1832), participando activamente na guerra civil. Foi igualmente ajudante de campo de D. Augusto de Leuchtemberg e de D. Fernando II; deixou este cargo com a patente de tenente-coronel. A sua nomeação para o cargo de coadjuvação a Eugénio de Almeida seria decretada também a 10 de Outubro de 1859; cfr. *Diário do Governo*. - N.249 (22 Out. 1859).

¹⁰³ Ou nas suas próprias palavras: «A experiência tinha mostrado aqui, como mostra em toda a parte, que é uma economia errada (...) fazer nestes edificios obras parciais, sem nexos e sem plano, que depois de muitas despesas apresentam um acervo de construções disformes, que se inutilizam umas às outras. Era pois de bom aviso procurar fugir a essa tendência geral (...)»; in *idem*.

¹⁰⁴ In *idem*, p.44.

¹⁰⁵ In *idem*, pp. 44-45; a ideia da «deturpação» do monumento, generalizada na época, seria secundada por Ramalho Ortigão, que nos diz: «Em 1833, quando foi secularizado o mosteiro, e para ele transferido (...) o instituto da Casa Pia sob a direcção de António Maria Couceiro, o aspecto geral do anexo, dormitório e arcada, havia perdido completamente o carácter da construção primitiva, mascarado pelo acervo das interpolações mais bárbaras e dos enxertos mais torpes»; in *op. cit.*, vol.1, s/d, p.217.

dormitório dos frades, «de um só corpo corrido fazendo apêndice à igreja monumental»¹⁰⁶, não podia convir a um edifício que, entendido como uma celebração da epopeia dos Descobrimentos, encarnava a grandeza da própria nação¹⁰⁷. Esta mesma ideia seria expressamente defendida, em 1867, pelo arquitecto Possidónio da Silva que, ao apresentar na exposição universal de Paris um projecto de restauro da igreja de Belém, escreveu na sua *Memoire Descriptive*: «Vu la valeur historique de cet édifice, ainsi que le mérite de son architecture, d'un caractère original (...) nous ont donné l'envie d'employer tous nos efforts, non seulement por faire la restauration de tout ce qui avait été démoli et altéré, mais aussi le désir de composer la partie qui n'avait pas été construite»¹⁰⁸.

Eugénio de Almeida destaca depois, a necessidade de eliminar as construções que, em épocas posteriores vieram corromper a pureza e a unidade do estilo original do edifício. Essas «excrecências» deveriam incluir tanto as obras empreendidas pelos frades na ala conventual¹⁰⁹, como quaisquer outras realizadas depois do reinado do Venturoso, ou seja, não excluía a capela-mór patrocinada por D. Catarina. Esta mesma posição seria reafirmada, já nos anos 90, ao voltar a considerar-se que «o monumento fora violado, invadido, mais ou menos mascarado pelas reconstruções e sobreposições sucessivas (...). As arcadas haviam sido entaipadas, abrindo-se no tapume pequenas janelas quadradas e cerrando-se o recinto da galilé; deformara-se a ligação superior do Mosteiro com o Templo, como a estúpida obsessão do clássico substituíra, pouco depois da fundação dele, a Capela mor (...)»¹¹⁰.

¹⁰⁶ Conhecido pelas descrições que dele deixaram Damião de Góis (in *Crónica do Felississimo Rei D. Manuel*) e do cronista espanhol da ordem hieronimita Siguenza, que qualificara especificamente essa fachada como tendo de «poco adorno e de poca majestad»; cfr. Ramalho ORTIGÃO, *A conclusão do edificio dos Jerónimos. Parecer da comissão aprovado em 23 de Junho de 1897*, 1897.

¹⁰⁷ A exaltação nacionalista, e romântica, que levou a historiografia da arte a eleger o «estilo manuelino» como estilo nacional funda as suas raízes no pensamento de Alexandre Herculano e no sentido hegeliano de «revelação do espírito do povo português» expresso no conto sobre o Mosteiro de Santa Maria da Vitória - *A Abóbada*, 1839. Sobre as questões historiográficas desenvolvidas em torno da questão do «estilo manuelino» ver Jorge MUCHAGATO, *Ideologia e arquitectura na época de D. Manuel. Da réplica ao modelo (...)*, 1º vol., 1993, p. 12-122.

¹⁰⁸ Possidónio da SILVA, *Mémoire descriptive du project d'une restauration pour l'église monumentale de Belém* (...), 1867, p. 3.

¹⁰⁹ Em 1897, o *Parecer* da Comissão dos Monumentos Nacionais retomaria esta posição, acusando a acção dos religiosos de «abastardamento da bela concepção manuelina», responsabilizando-os por diversos desacatos. Afirmava-se: «Taparam sucessivamente e dividiram em casas arrendadas a diversos a majestosa arcada, que fazia à igreja uma espécie de galilé monumental, destinada pelo fundador a amplo, generoso e incondicional abrigo de pescadores e mareantes, e a uma espécie de bolsa marítima ou mercado da contratação da Índia; soberbo plano radical e harmonicamente conjugado com a edificação do templo, erigido para comemorar o facto capital do século pela gloriosa navegação de Vasco da Gama»; in *op cit.*, 1897.

¹¹⁰ Luciano CORDEIRO, *As obras dos Jerónimos. Parecer apresentado à Comissão dos Monumentos Nacionais*, 1895, p.4.

Aliadas às necessidades efectivas de uma reordenação dos espaços para o conveniente alojamento dos protegidos, estas considerações, ampliavam a necessidade de intervir no edifício, conferindo-lhe um interesse «patriótico». Deste modo, Eugénio de Almeida abria o caminho à aceitação das novas construções, que em breve desejava patrocinar em Belém. Impossíveis de concretizar sem a disponibilização de meios financeiros dos cofres do Estado, os planos do Provedor para a ala conventual de Santa Maria de Belém visavam reintegrar o monumento na unidade do estilo original e, simultaneamente, completá-lo, destinando-se desde logo à sua reedificação uma feição revivalista, de modo a não voltar a ofender a sua integridade.

Assim fundamentada, a futura intervenção cumpriria uma dupla função. Ou seja, a par da melhoria das instalações e da sua adequação a um novo quadro de utilização, permitia-se o engrandecimento da herança patrimonial na medida em que a estratégia de Eugénio de Almeida, apoiada na ideia de uma estrutura original inacabada, vinha possibilitar o acrescento de «um monumento ao Monumento»¹¹¹. Adequada a uma «pedagogia do nacionalismo», a recriação das formas do estilo manuelino viriam reforçar o primado «civilizador» da acção na Casa Pia.

Pugnava-se, evidentemente por uma medida de restauro intervencionista¹¹², capaz de admitir quer a possibilidade de se completar a obra «inacabada», quer o «apagamento» de construções posteriores corruptoras da unidade do estilo original. Nestes moldes Eugénio de Almeida defenderia, pouco depois, a reintegração do templo romano de Évora. De um modo geral, as suas ideias de reflectiam uma postura de intervenção patrimonial tal como vinha sendo defendida e aplicada em França por Viollet-le-Duc¹¹³.

¹¹¹ Jorge MUCHAGATO, *op cit.*, 1993, p. 139.

¹¹² Radicalmente contra esta opção era a teoria de restauro defendida em Inglaterra por Ruskin, no que foi seguido por William Morris. Ambos defendiam que as marcas deixadas pelo tempo nos monumentos históricos se tornavam parte integrante da sua essência e, como tal, deveriam se respeitadas; cfr. Françoise CHOAY, *L'Allegorie du Patrimoine*, 1992, pp. 118-125.

¹¹³ E.E. Viollet-le-Duc (1814-1879) foi arquitecto, arqueólogo, crítico, teórico e foi também o grande responsável pelo restauro das mais importantes catedrais góticas francesas. A sua carreira iniciou-se em 1839 quando Merimée, Inspector da Comissão dos Monumentos Históricos, o incumbiu do restauro da Igreja da Madalena de Vezelay. Em 1840, juntamente com Lassus, interveio na Sainte-Chapelle e quatro anos mais tarde começava o restauro de Notre Dame de Paris. Em 1850 completava ainda o restauro da catedral de Amiens e em 1861 o da catedral de Reims. Logo em 1854 publicou o 1º volume do seu *Dictionnaire Raisonné...*, editado sucessivamente ao longo dos 10 anos seguintes. Só em 1872 publicaria a obra teórica mais importante da história da arquitectura de então: *Entretiens sur l'Architecture...*. Aí enuncia uma ideia importante para o final do século, defendendo que existe uma beleza directamente relacionada com o domínio das técnicas; por isso mesmo Pierre Francastel lhe chamou «o pioneiro do funcionalismo»; Cfr. Pierre FRANCASTEL, *Arte e Técnica nos séculos XIX e XX*, [1963], p.108. Para uma visão global das questões patrimoniais ver Françoise CHOAY, *L'Allegorie du Patrimoine*, 1992.

O Provedor da Casa Pia era, no mínimo, como se demonstrou, um curioso da disciplina arquitectónica. Na biblioteca que legou aos seus descendentes encontra-se uma colecção significativa de *Recueils*, manuais e obras teóricas de alguns dos mais significativos mestres da arquitectura, com particular destaque para os autores maiores do classicismo francês, como Blondel. Sabe-se igualmente, hoje, que em 1866 o grande capitalista remeteu para Paris a encomenda de uma série de publicações sobre arquitectura que deveriam completar as colecções iniciadas antes, entre as quais se contava o *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc, obra editada a partir de 1858 e da qual possuía já os primeiros cinco volumes. Na carta endereçada ao livreiro francês Mr. Daziaro, Eugénio de Almeida justificava a urgência em receber tais publicações explicitando «j'éprouve le besoin de consulter quelques uns de ces ouvrages à propos d'une construction considerable dont je m'occupe très serieusement»¹¹⁴. Esta construção não poderia deixar de ser a obra de Santa Maria de Belém, já que à data o palacete riscado por Colson estava em fase de acabamento dos interiores, e o projecto das cocheiras do parque de Santa Gertrudes realizado por Cinatti foi aprovado no início de Março desse ano¹¹⁵. No contexto histórico da segunda metade do século XIX, o Provedor da Casa Pia aparece assim como um mecenas particularmente bem informado.

É comumente aceite que a obra de Viollet-le-Duc permaneceu, até finais dos anos 80, ignorada. À excepção de Possidónio da Silva, e portanto do núcleo ligado à Associação dos Arquitectos Civis, criada em 1863¹¹⁶, e do o marquês de Sousa Holstein que, ao tomar o cargo de Inspector da Academia de Belas Artes, em 1862, acabaria por nomear o arquitecto francês «académico de mérito» da instituição¹¹⁷, raros seriam os interessados na obra de Viollet-le-Duc. A comprovação de que o Pro-

¹¹⁴ Vide supra nota 513, II parte.

¹¹⁵ Vide supra nota 541, II parte. Recordemos que a encomenda a Mr. Daziaro data de 23 de Setembro de 1866.

¹¹⁶ As actividades desta sociedade, especialmente vocacionada para a defesa do património nacional, incluíram excursões arqueológicas destinadas a inspecionar o estado dos monumentos, bem como o estudo histórico e artístico de muitos deles. Nas páginas do seu *Boletim*, publicado com regularidade a partir de 1866, ia-se actualizando a informação sobre o desenvolvimento e principais inovações da arquitectura e a arqueologia além fronteiras. Foi através da Associação que, em 1880, o Ministério das Obras Públicas, pode dispor de uma listagem com a indicação dos edifícios merecedores da classificação de monumentos nacionais; cfr. Possidónio da SILVA, *Relatório da Comissão dos Monumentos Nacionais*, 1884.

¹¹⁷ Cfr. Lucília Verdelho da COSTA, «Une lente prise de conscience», in *Monuments Historiques*, nº 194, 1994, p.24. Mais tarde, também Ramalho Ortigão cita a obra de Viollet-le-Duc. Em opúsculo ironicamente dedicado à Comissão dos Monumentos Nacionais criada, em 1882, pelo Ministro das Obras Públicas «regenerador», Hintze Ribeiro (o seu primeiro presidente foi o arquitecto Possidónio da Silva), dava como exemplo mais notável da aplicação dos princípios do «erudito mestre» a restauração do castelo de Pierrefonds, acrescentando ainda: «Conhecidos os livros de Viollet-le-Duc (...) escritos com tão lúcido e penetrante engenho, e conhecida a legislação europeia baseada nesses estudos tão completos e tão perfeitos, a questão puramente administrativa de dar aos monumentos nacionais de cada povo a protecção que se lhes deve (...) é questão perfeitamente elucidada e rigorosamente definida». Os elogios que dispensa à obra de Viollet-le-Duc servem-lhe para marcar mais energicamente o desatino da situação que, em matéria de restauro do património arquitectónico, se vivia em Portugal neste final dos anos 70 (ensombrados, como veremos, pelo desmo-

vedor da Casa Pia investia na aquisição do *Dictionaire*¹¹⁸ assume, nesse contexto, uma relevância que não deverá ser minimizada, tanto mais que pelas frequentes viagens que o levavam a Paris teria certamente tido a oportunidade de conhecer algumas das obras de restauro conduzidas por Viollet-le-Duc desde 1839. A questão do processo de restauro e reconstrução do monumento histórico ocupado pela Casa Pia não se pode, por conseguinte, equacionar numa perspectiva de ignorância do grande mestre francês, que ao definir que «restaurer un edifice , ce n'est pas l'entretenir, le reparer ou le refaire, c'est le retablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné»¹¹⁹, abriu caminhos insuspeitados em matéria de intervenção patrimonial, já que nem todos os seus seguidores detinham o seu grau consciência histórica e de formação arqueológica e arquitectónica.

É unânime o reconhecimento do peso fundamental dos programas arquitectónicos na execução final dos projectos, tal como não suscita dúvidas a importância do gosto e das necessidades do encomendador na definição de qualquer programa, em qualquer construção. No caso específico das obras de Belém, a figura de Eugénio de Almeida surge com um protagonismo surpreendente. De facto, o grau de informação que detinha a par com a grande «liberdade de manobra» garantida pela cumplicidade do Ministro do Reino, remeteram-no para uma esfera de mecenato participativo. Vejamos pois como se desenrolou o processo de obras e até que ponto correspondeu à unidade de acção desejada, expressa na ideia de um «projecto global» de intervenção.

2.2. Primeiros projectos e primeiras obras

A forma globalizante como o Provedor da Casa Pia, concebera o programa geral de reconstrução do monumento de Belém exigia algum tempo para se poder concluir. Deste modo, e face à urgência da melhoria das condições de habitabilidade dos órfãos, José Maria Eugénio de Almeida promulgou uma série de arranjos e demolições, dando início à grande reforma das instalações da Casa Pia.

ronamento da torre dos Jerónimos); Ramalho ORTIGÃO, «O Culto da Arte em Portugal» in *Arte Portuguesa*, vol. 1, 1943, p.24.

¹¹⁸ A primeira edição desta obra de Viollet-le-Duc adquirida por Eugénio de Almeida pertence à colecção da Biblioteca Museu da Casa Pia de Lisboa.

¹¹⁹ E.E. VIOLLET-LE-DUC, *Dictionaire Raisoné de l'Architecture Française*, T. VIII, 1869, p. 14.

Por portaria de 24 de Março de 1860 ordenou a demolição dos tabiques que transformaram a parte superior do claustro principal do mosteiro em dormitório, condenando a sua utilização por considerá-la prejudicial para a saúde¹²⁰. No seguimento desta portaria publicou, a 21 de Maio de 1860, uma nova ordem onde determinou o desmancho do lago situado no centro do claustro, obra «de mau gosto, feita pelos frades Jerónimos muitos anos depois da construção do monumento de Bélem» e que entulhava até à altura de um metro as arcadas do piso térreo, além de produzir «exalações nocivas à saúde»¹²¹. No *Relatório* de 1861 dava ainda a conhecer que tinha tido a preocupação de pedir parecer sobre este assunto «àqueles que em objectos destes nos dão conselhos necessários para conhecermos e respeitarmos o que tem títulos de arte pura»¹²².

Para além destas demolições, ordenou igualmente que fossem retirados os tabiques que ainda restavam das celas dos frades, «nos dois pavimentos que estão sobre o grande refeitório», aproveitando-se esse espaço para instalar dois colégios¹²³. Do mesmo modo desmanchou a cozinha velha do mosteiro, anexa ao refeitório, e uns casebres no pátio chamado dos ferreiros que era o «centro de todas as serventias»¹²⁴.

A par destas intervenções de emergência, iam-se providenciando a nível governamental os meios financeiros para o grande projecto de reconstrução urdido pelo recém-nomeado Provedor da Casa Pia de Lisboa. Através do Ministério do Reino, dirigido por Fontes Pereira de Melo, foram cedidos à Casa Pia os terrenos e os edificios das antigas mercearias, até então propriedade do Infante D. Luís, situados a poente do Mosteiro, no local onde se projectava abrir uma frondosa alameda que reforçasse o destaque urbanístico do monumento¹²⁵, bem como criaram no Brasil uma comissão para re-

¹²⁰ Estes tabiques haviam sido construídos em 1826, para no claustro se alojarem por algumas semanas soldados de um regimento da guarnição de Lisboa; assim arranjado o claustro acabou por servir para o aquartelamento de tropas durante o período da guerra civil, sendo utilizado como dormitório pela Casa Pia a partir de 1834; cfr. *Portarias da Administração da Real Casa Pia de Lisboa publicadas pelo Provedor José Maria Eugénio de Almeida*, 1862, pp.97-99.

¹²¹ In idem, p.130; este lago foi descrito por Albrecht Haupt, alguns anos mais tarde, como contendo uma série de ilhotas em forma de estrela ligadas entre si, e que o historiador alemão pensou ter desaparecido em 1833; cfr. Albrecht HAUPT, *A Arquitectura do Renascimento em Portugal*, 1985, p.92.

¹²² J. M. Eugénio de ALMEIDA, *Relatório da Administração da Real Casa Pia de Lisboa*, 1861, p.49; Nesta passagem do texto chega mesmo a sugerir o acordo de D. Fernando II sobre esta matéria: «Todos os que consultei aprovaram a lembrança da demolição do tanque. Entre eles poderia citar, se o respeito mo permitisse, um voto augusto por mais de um título, e de incontestável autoridade em todas as coisas de arte e de bom gosto».

¹²³ In idem, p.50; daqui se depreende que o refeitório da Casa Pia funcionava nas arcadas por baixo dos antigos dormitórios dos frades, na ala poente do edificio conventual.

¹²⁴ In idem, p.51.

¹²⁵ Esta doação vem responder a um pedido que Eugénio de Almeida enviou ao Ministro e Secretário de Estado do Reino, onde alegava igualmente a conveniência de isolar do contacto com o exterior os dormitórios femininos: «Todos os projectos de reconstrução da frente principal do edificio da Casa Pia que olha para o Tejo, têm compreendido, como artigo essencial, o traçado de uma alameda, que embelezando o terreno contíguo ao edificio, sirvam também de o iso-

ceber donativos para as obras¹²⁶. A partir de Março de 1860 a Casa Pia passou a usufruir de lotarias extraordinárias que lhe davam uma renda de 12:000\$000 reis anuais, exclusivamente imputável às obras¹²⁷. Por seu turno, o Ministério das Obras Públicas, de acordo com as determinações tomadas pelo Ministério do Reino logo a 26 de Dezembro de 1860¹²⁸, não só autorizava a requisição das madeiras necessárias junto da Administração Geral das Matas, como, pelo ofício de 6 de Julho de 1860, participava a concessão de uma prestação mensal de 1:000\$000 reis, verba retirada do orçamento do estado para a conservação dos monumentos históricos, destinada ao financiamento das obras¹²⁹.

Aproveitando ainda a «boa vontade» governamental, Eugénio de Almeida conseguiu que o Ministério das Obras Públicas intercedesse junto do Cardeal Patriarca de Lisboa a fim de ser entregue à administração da Casa Pia uma pequena capela que então incorporava o edifício¹³⁰.

Paralelamente ao processo de financiamento e ao avanço dos primeiros arranjos e demolições, tornou-se evidentemente prioritária a contratação de um arquitecto, que elaborasse os projectos de «reconstrução do edifício da Casa Pia». Assim, a 26 de Dezembro de 1859, no mesmo decreto que determinou que parte do orçamento disponível para obras em «edifícios públicos» e «monumentos históricos» fosse aplicada na reedificação do mosteiro de Belém, o Ministério dirigido por Fontes Pereira de Melo deu ordem para que o seu congénere de Obras Públicas mandasse apresentar ao

lar do contacto da rua, o qual tem muitos inconvenientes, especialmente quando esse edifício é habitado, como hoje acontece, por um recolhimento de raparigas (...); os edifícios das mercearias seriam naturalmente demolidos; Biblioteca Museu da Casa Pia de Lisboa (BMCPL), *Livro de registo dos officios para os ministérios Nº1*, Ofício nº38 (11 Dez. 1860). A doação foi tornada pública por decreto de Fontes Pereira de Melo de 26 de Dezembro de 1859; cfr. *Diário de Lisboa*. - N. 53 (31 Dez. 1859).

¹²⁶ Solidarizando-se com todas as aspirações do Provedor que nomeara, entre elas de que «não se deve continuar o sistema de se fazerem obras parciais e isoladas» mas antes «adoptar um sistema de reconstrução completa e harmónica», Fontes Pereira de Melo, na sua qualidade de Ministro do Reino, decretou, a 26 de Dezembro de 1856, a criação «na corte do Rio de Janeiro de uma Comissão denominada = Comissão dos donativos para as obras da Casa-pia de Lisboa = com o fim promover e receber donativos para aquele caridoso efeito». A sua determinação era justificada pela impossibilidade de «distrair para as obras da reconstrução da Casa-pia, que demandam avultadas despesas, parte alguma do fundo total daquela casa, que apresenta no orçamento do Estado um *deficit* de mais de dez contos de réis anuais, para fazer face às suas despesas ordinárias»; cfr. *Idem*.

¹²⁷ Decreto de 7 Mar. 1860; cfr. Eugénio de ALMEIDA, *op cit*, 1861, doc. VI.

¹²⁸ Os termos em que o decreto do Ministério do Reino foi enviado ao Ministro e Secretário de Estado das Obras Públicas Comércio e Indústria, foram publicados no *Diário de Lisboa*: «Il.mo e Ex.mo Sr. - Pelo Decreto data de hoje, do qual tenho a honra de remeter a V. Ex.ª uma cópia, V. Ex.ª poderá ver que foi aprovada neste Ministério a proposta feita pelo Provedor da Casa-pia, para a reconstrução do edifício da Casa-pia em Belém. Entre os meios indicados pelo Provedor da Casa-pia para conseguir aquele fim há alguns que dependem do Ministério que V. Ex.ª dignamente dirige: (...) Ordenar que dos pinhais do Estado seja fornecida a madeira necessária para a dita reconstrução (...). Aplicar das verbas votadas para os reparos dos edifícios públicos e dos monumentos históricos a quantia que for possível para se dar desde já começo a algumas obras mais urgentes, e para a compra de instrumentos, aparelhos e materiais (...); in *Diário de Lisboa*. - N. 53 (31 Dez. 1859).

¹²⁹ Ofício de 6 de Julho de 1860; cfr. Eugénio de ALMEIDA, *op cit*, 1861, doc. VI.

¹³⁰ Trata-se da actual «Casa do Capítulo»; Ofício de 12 de Maio de 1860; cfr. *Idem*.

Provedor da Casa Pia um arquitecto «para receber dele o programa» e fazer os estudos necessários¹³¹. A resposta do Ministério das Obras Públicas não se fez esperar: em officio datado de 11 de Janeiro de 1860, era nomeado o «engenheiro» Jean Colson para fazer os projectos das obras¹³².

É impossível pensar-se que a nomeação deste arquitecto para a «reedificação» do edificio de Belém foi, ao contrário do que se tem pensado até hoje, obra do acaso¹³³. Na verdade, desde Janeiro de 1859, Jean Colson trabalhava no projecto da reconstrução do palácio de São Sebastião da Pedreira que, como atrás se referiu, José Maria Eugénio de Almeida adquirira para sua habitação. Partindo deste dado e, tendo em consideração que a maioria dos futuros responsáveis da obra de Belém prestaram, inicial e particularmente, os seus serviços ao Provedor, difficilmente se pode aceitar que a nomeação de Colson fosse alheia à sua vontade. O ilustre Par do Reino deverá ter conseguido, ainda que de forma escamoteada¹³⁴, que o governo, a quem servia na Casa Pia, nomeasse para as obras de Belém o arquitecto da sua confiança no momento. Sob a sua estreita vigilância e de acordo com as ideias gerais por si indicadas, Colson desenharia uma série de três projectos de reconstrução do monumento a restaurar e a «completar».

O contrato definitivo do arquitecto francês, descoberto agora nos arquivos da Casa Pia, só foi assinado a 12 de Abril de 1860¹³⁵. De acordo com o que o próprio José Maria Eugénio relembra, em officio dirigido ao Ministro e Secretário de Estado das Obras Públicas, no dia seguinte, Colson começara já a estudar o mosteiro e os terrenos adjacentes, levantando plantas e combinando com o Provedor o modo de executar o programa apresentado para os novos edificios. Sucedeu, porém, que o

¹³¹ No seu artigo 1º estipulava-se «Mandar apresentar ao Provedor da Casa-pia um arquitecto das obras públicas que faça os desenhos e plantas do novo edificio, segundo o programa, que pelo dito Provedor lhe será indicado». Mandava-se igualmente apresentar ao Provedor «alguns mestres de obras públicas dos officios que se applicam às construções urbanas, a fim de que formem escolas de aprendizagem desses officios com órfãos da Casa-pia, e ministrem assim, a par da educação dada a esses órfãos, um elemento eficaz para a reconstrução de que se trata»; in *Diário de Lisboa*. - N. 53 (31 Dez. 1859).

¹³² No mesmo officio é participada a concessão de 3:000\$000 reis, a attribuir em cinco prestações mensais de 600\$000 reis, para as obras de reconstrução do edificio da Casa Pia de Lisboa, cujo pagamento foi logo reivindicado por Eugénio de Almeida a 13 de Janeiro em officio dirigido ao Chefe da Repartição de Contabilidade do Ministério das Obras Públicas; in BMCPL, *Livro de registo dos Officios para os Ministérios - Nº1*, fol.4v. nº11, Belém, 13 de Jan. 1860; cfr. também.

¹³³ Cfr. Maria do Rosário GORDALINA, «As obras revivalistas do século XIX no Mosteiro de Santa Maria de Belém», separata de *Romantismo: da mentalidade à criação artistica*, 1986. Ver também Regina ANACLETO, *Arquitectura Neomedieval Portuguesa 1780-1924*, 1992 (tese de doutoramento).

¹³⁴ Quando no seu *Relatório...* Eugénio de Almeida se refere à contratação de Colson fã-lo nos seguintes termos: «Este trabalho foi confiado ao dito arquitecto por conta do estado, em virtude de um contracto autorizado e aprovado pelo governo, nos mesmos termos em que o foram contratos semelhantes, que lhe confiaram mais dois estabelecimentos de estado»; in J.M. Eugénio de Almeida, *op. cit.*, 1861, pp.46-47.

¹³⁵ BMCPL, *Livro de registo de papeis diversos nº1*, doc.2.

«Snr. Colson, Engenheiro do Ministério das Obras Públicas (...) tomou a resolução de deixar o serviço público que desempenhava em Portugal e retirar-se para França no presente mes.». Para que não se perdessem «os estudos e trabalhos que ele fez, e que nenhum outro poderia melhor do que ele completar», Eugénio de Almeida defendeu perante o Ministério que o regresso do arquitecto a Paris «longe de perturbar, auxilia o bom desempenho desses projectos, porque com os estudos que daqui leva, e com os poderá fazer em Estabelecimentos análogos que nos últimos anos se têm construído em Paris (...) os projectos do Snr. Colson podem ter (...) uma perfeição que aliás seria difficil de obter»¹³⁶.

Neste sentido, propôs a realização de um ajuste particular com Colson para que este realizasse em Paris os estudos e projectos completos das novas construções, o qual tendo sido aceite pelo governo determinou a redacção do contracto de 12 de Abril nos seguintes termos: « (...) Monsieur d'Almeida charge Monsieur Colson de faire en France tous les projects, plans, profils, dessins de exécution et mémoires descriptifs nécessaires pour la restauration et l'agrandissement de l'orphelinat de la Casa Pia de Lisboa placé dans l'ancien Monastère de Belém, et de tous ses accessoires. Ces travaux seront divisés en trois parties. La première comprendra tout ce qui a rapport aux constructions actuellement existantes. La seconde comprendra les nouvelles constructions qu'on doit elever aux milieu de la ferme. La troisième comprendra le plan general de l'ensemble que reliera les deux Edifices. (...) Tous

¹³⁶ BMCPL, *Livro de registo dos Officios para os Ministérios - nº1*, fol.10, nº28, 13 de Abr. de 1860: «O Governo de Sua Majestade depois de ter decretado, sobre a proposta que tive a honra de fazer-lhe, a reconstrução dos edificios da Casa Pia de Lisboa, escolheu o Engenheiro que devia fazer os projectos completos para os novos edificios, segundo o programa que eu lhe apresentasse (...). Esta escolha recaiu no Snr. Colson, Engenheiro do Ministério das Obras Públicas. Apresentou-se-me ele bastantes dias depois da designação (...) porque outros trabalhos o retinham em outra parte; tratou de estudar o edificio actual, os terrenos adjacentes, que pertencem à Casa Pia, de levantar as plantas deles, e de combinar comigo, em repetidas conferências que tivemos, o modo de levar à execução o programa para os novos edificios, que eu lhe apresentei. Mas no entretanto o Snr. Colson tomou a resolução de deixar o serviço público que desempenhava em Portugal, e retirar-se para França, no presente mês. Teriam pois de suspender-se os estudos e trabalhos que ele fez, e que nenhum outro poderia, melhor do que ele, completar, para se realizarem as diversas indicações que se têm em vista para a construção dos novos edificios. A circunstância da sua ida para França longe de perturbar auxilia o bom desempenho desses projectos, porque com os estudos que daqui leva, e com os que poderá fazer em Estabelecimentos análogos que nos últimos anos se têm construído em Paris, e que são justamente considerados como modelos neste género, os projectos do Snr. Colson podem ter assim uma perfeição que aliás seria difficil obter. Parece-me pois que era um bom pensamento fazer-se um ajuste particular com o Snr. Colson para ele apresentar os estudos e projectos completos das construções que se trata; e excitou-me ainda mais a adoptar este pensamento o ver que já o tinham realizado outros gerentes de Estabelecimentos públicos para os quais ele também estava encarregado de fazer projectos de construções. Submeti este pensamento a V. Ex.^a, e tendo merecido a sua aprovação recebi de V. Ex.^a a autorização necessária para tratar com o Snr. Colson a semelhante respeito (...). Em resultado disto tenho a honra de transmitir a V. Ex.^a o contrato celebrado (...)».

ces travaux seront faits d'après le programme et les indications donnés par Monsieur d'Almeida (...)»¹³⁷.

Através do estabelecido neste contracto, aprovado pelo Ministério da Obras Públicas a 16 de Abril de 1860, verifica-se que o projecto que Colson riscaria em Paris se desenvolveria em três etapas sucessivas. Reservado para uma fase final ficava o plano geral do conjunto, onde se faria a ligação entre o edificio restaurado e as novas construções projectadas (num estilo que «não desdisse do estilo do monumento»¹³⁸), o que não deixa de ser sintomático de uma intenção harmonizadora por parte do Provedor e do seu architecto.

Da análise deste contracto, redigido em termos muito precisos, foi possível verificar-se que, não só Colson ficava completamente submetido à vontade de Eugénio de Almeida, como se estabelecia um compromisso com o architecto unicamente no que diz respeito a projectos e não às obras propriamente ditas. Sabia-se, desde o início, que não seria Colson a dirigir o processo de reconstrução. Por último salienta-se o facto de não haver qualquer alusão relativa a uma possível intervenção na igreja do antigo mosteiro, a qual, para além de servir a Casa Pia, servia também os paroquianos da freguesia de Santa Maria de Belém. A zona, cuja reconstrução se discute, é sempre a que prolonga para poente o corpo da igreja, onde estavam instalados os dormitórios dos religiosos e o seu refeitório, frequentemente designada como «anexo».

Para que Jean Colson pusesse trabalhar em Paris, foi necessário contratar os serviços do architecto Rafael da Silva Castro, architecto do quadro do Ministério das Obras Públicas, indicado pelo próprio architecto francês, a fim de que lhe fosse enviado um estudo pormenorizado do edificio, tal como se encontrava no momento, composto por diversas plantas, alçados e cortes, bem como um estudo da sua implantação no terreno. Esta situação permite duvidar que Colson tivesse ele mesmo elaborado um levantamento sério do monumento antes da sua partida para Paris. Esse argumento foi usado pelo Provedor da Casa Pia, no officio dirigido ao Ministro das Obras Públicas, a 13 de Abril de 1860, certamente por recear que o «ajuste particular» proposto fosse recusado, o que atesta bem do empenho do Provedor na sua contratação.

¹³⁷ Acrescente-se ainda que pela primeira parte do trabalho Colson receberia 900\$000 reis, quantia que se repetia para a segunda parte, rendendo-lhe ainda a terceira 450\$000 reis; BMCPL, *Livro de registo de Papeis Diversos - Nº1*, Contracto celebrado entre a Administração da Casa Pia de Lisboa e o Architecto João Colson, 12 de Abr. 1860.

¹³⁸ J.M. Eugénio de ALMEIDA, *op. cit.*, 1861, p.45.

A partir da correspondência trocada entre José Maria Eugénio e o arquitecto, em Paris desde Maio de 1860, é possível verificar que todos os planos e desenhos relativos à Casa Pia, que o arquitecto aguardava, estavam já prontos no final de Julho e ser-lhe-iam rapidamente enviados por mala diplomática. Eugénio de Almeida confessa-se «trés satisfait de ce Mr. Castro, que vous m' aviez proposé, et qui a dirigé les travaux»¹³⁹. Na sequência de todos os acordos foram remetidos para Paris doze desenhos riscados por Rafael da Silva Castro, entre os quais se contavam duas plantas do edifício que servira de dormitório aos frades (uma do rés do chão e outra do primeiro andar), o alçado geral da fachada sul e um detalhe de um arco desta fachada, mais alguns cortes e desenhos de pormenores do piso térreo e do primeiro andar da fachada sul, pormenores das «grandes janelas», um corte sobre a linha longitudinal do refeitório¹⁴⁰ (que como se referiu ficava precisamente nas arcadas da fachada sul, sob os antigos dormitórios), uma planta topográfica do convento e da sua quinta (esta estendia-se até à Capela do Santo Cristo, ocupando uma área bastante significativa), para além de mais alguns cortes e estudos de nivelamento do terreno¹⁴¹. Relativamente ao desenho identificado com o nº 11, Eugénio de Almeida adverte Colson de que não se trata de nenhum pormenor do mosteiro ocupado pela Casa Pia, mas antes do modelo de duas janelas do antigo palácio do Conde da Ega na Junqueira, que mandara copiar por serem próximas do estilo arquitectónico da fachada sul. Envia esse esboço ao arquitecto dizendo: «Je vous l'envoie pour votre étude, comme j'ai fait a celui du Couvent de Thomar, que je vous ai donné à Lisbonne»¹⁴². Este breve comentário deixa transparecer o empenhamento de Eugénio de Almeida em dar ao arquitecto uma multiplicidade de elementos que lhe permitissem criar um projecto com o mínimo de rigor.

O conteúdo desta carta reúne ainda alguma informação sobre o que se pensara fazer em termos de adaptação do mosteiro para um alojamento mais apropriado da Casa Pia. Com efeito o programa aprovado previa a construção de dois colégios: o dos rapazes ocuparia a zona do antigo dormitório

¹³⁹ ACEA, *Copiador de Cartas K: 1860-1862*, nº2707; Lisboa, 26 Jul. 1860 - Carta nº2 de Eugénio de Almeida para Colson.

¹⁴⁰ O desenho original de Rafael da Silva Castro, assinado e datado faz parte do acervo documental do Arquivo Histórico do Ministério das Obras Públicas, tendo sido publicado de forma truncada e sem qualquer tipo de indicação por Artur Marques de CARVALHO, *Do Mosteiro dos Jerónimos*, [1991]. Esse corte identificado com o nº 9, corresponde, em número e conteúdo, à inventariação dos desenhos enviados para Paris, dada na carta que Eugénio de Almeida escreve para Colson a 26 Jul. 1860.

¹⁴¹ ACEA, *Copiador de Cartas K: 1860-1862*, nº2707; Lisboa, 26 Jul. 1860 - Carta nº2 de Eugénio de Almeida para Colson.

¹⁴² In Idem.

dos frades, após o restauro do monumento, e o das raparigas que deveria ser alojado num novo edifício a construir de raiz nos terrenos da quinta.

Ao contrário do que se estabelecera no contrato, Eugénio de Almeida defende nesta carta que o primeiro projecto a realizar deverá ser o do colégio das raparigas, para quem seriam criadas instalações totalmente novas a edificar preferencialmente nas imediações da capela do Santo Cristo, mas acrescenta ainda : «puisque nous sommes convennus que cette nouvelle construction devait passer dans l'axe de l'édifice qui donne sur le bord de l'eau, et puisque nous devons y faire des additions, des changemens dans son plan ce qui doit changer aussi l'axe actuel vous reconnaitrez, Mr., qu'on doit accompagner les projects de la nouvelle construction dans la ferme au moins du nouveau plan du rez de chaussée du batiment du bord de l'eau tel qu'il doit être définitivement.»¹⁴³

É graças ao levantamento de plantas, cortes e alçados feito por Rafael da Silva Castro que hoje podemos conhecer com alguma segurança o estado do mosteiro antes do início das obras de reconstrução. Com efeito, guarda-se na Biblioteca Museu da Casa Pia de Lisboa uma cópia, feita em 1898 pelo arquitecto Domingos Parente da Silva, do levantamento de toda a fachada sul que Rafael da Silva Castro executara em 1860¹⁴⁴.

O corpo do mosteiro «anexo» à igreja de Santa Maria de Belém, fundada para panteão real de acordo com a vontade de D. Manuel I, estendeu-se para poente a fim de albergar os dormitórios dos frades, edifício «corrido» construído por cima dos «alpendres». Tal como nos é dado ver no alçado originalmente desenhado por Rafael da Silva Castro, vinte e oito contrafortes equidistantes dividiam a ala sul em vinte e oito tramos iguais, os quais alojavam um total de vinte sete arcadas¹⁴⁵ de recorte ogival ligeiramente abatido, todas fechadas exceptuando a última do lado poente que mantinha o perfil aberto original. Os gigantes que marcavam o ritmo da fachada apresentavam todos um recorte idêntico, terminando em pináculos espiralados e rematados por pequenas bolas. A sua altura era

¹⁴³ In Idem; uma vez mais é possível constatar a preocupação expressa de criar um conjunto harmónico de edifícios, novos e antigos.

¹⁴⁴ Este alçado foi originalmente publicada por Maria do Rosário GORDALINA, *op cit*, 1986. A cópia de plantas e outros desenhos era um procedimento normal na Casa Pia: cfr. *Portarias da Administração Real Casa Pia de Lisboa* (...), 1883, pp.21-23 (Portaria nº117, de 7 de Jan. 1875, estabelece que todos os desenhos relativos às obras deverão ser copiados, arquivados e catalogados na biblioteca da Real Casa Pia); Refira-se ainda que Luciano Cordeiro cita uma outra cópia da «Fachada geral do edifício tal qual existia antes de se proceder à reconstrução» (planta e alçado) assinada por Manuel Raimundo Valadas (major de engenharia e director da Casa Pia desde 1879); cfr. Luciano CORDEIRO, *As obras dos Jerónimos* (...), 1895, p.4.

¹⁴⁵ O último tramo, no extremo ocidental do edifício, não tem qualquer abertura no piso térreo.

contudo desigual, sendo também de referir que o último contraforte do extremo ocidental fora cortado, não correndo por isso até ao chão.

Os cinco corpos ladeados pelos contrafortes mais elevados¹⁴⁶, quebravam a linha geral da platibanda e dividiam o conjunto arquitectónico em cinco partes de cinco arcadas cada (excepto a do extremo ocidental que apresenta apenas três) apostando num jogo rítmico notável. Estes cinco corpos distinguem-se ainda dos restantes por apresentarem, por cima da «alpendrada», uma grande janela rectangular encimada por um frontal duplo ornado de motivos clássicos. Nos restantes tramos as pequenas aberturas quadrangulares variam no número e na colocação. Toda a fachada fora irregularmente alteada acima da cornija, cujo o muro se apresenta como um terceiro piso, com múltiplas janelas dispostas arbitrariamente. As arcadas do primitivo alpendre, então já fechado, estavam na sua maioria vazadas por uma pequena janela rectangular centrada, surgindo muito raramente uma porta ou um modelo diferente de aberturas. Unindo o edifício dos dormitórios à igreja levantara-se um corpo intermédio que servia de vestibulo, destacando-se no segundo registo, assinalado por uma janela de composição semelhante às dos corpos ladeados pelos contrafortes mais elevados, a chamada «sala dos reis»¹⁴⁷. No seu conjunto, este troço foi, como atrás se disse, qualificado de «deturpação»¹⁴⁸.

Em Setembro de 1860, Colson envia para Lisboa aquele que seria o primeiro da série de três projectos que iria elaborar ao longo dos cerca de três anos que trabalhou para a Casa Pia. A maioria destes desenhos encontra-se arquivada na Biblioteca Museu da Casa Pia. A planta do primeiro projecto de Colson, embora não demonstre o eixo de ligação entre o colégio dos rapazes e o das raparigas, permite verificar que o extremo ocidental da fachada sul, acrescentado com mais alguns tramos, foi «fechado» por um corpo que se prolonga para norte abrindo espaço para a construção dos ateliers e oficinas que faltavam à Casa Pia. No entanto, o que mais se destaca neste desenho, é a delimitação de um corpo central que passaria a assinalar o centro da fachada do antigo dormitório conventual e que foi, desde então, pensado para instalar a administração da instituição. Salienta-se ainda a inserção de dois corpos exteriores a flanquear a capela-mor da igreja, servindo o do lado norte de sacris-

¹⁴⁶ No extremo nascente conta-se o 5º corpo, se bem que apenas é contrafortado do lado poente; a nascente adoptou-se o corpo de ligação à igreja.

¹⁴⁷ «Em tempo de D. Afonso VI e de D. Pedro II realizaram-se reformas consideráveis no monumento, sendo certamente dessa época (segunda metade do século XVII) o portal do convento e o vestibulo inserido com a chamada *sala dos reis*, entre o dormitório e o coro»; Ramalho ORTIGÃO, *op. cit.*, vol. 1, s/d, p.213.

¹⁴⁸ J. M. Eugénio de ALMEIDA, *op. cit.*, 1861, pp.44-45.

tia e o do lado sul para as aulas de catecismo. Refira-se contudo que não fora ainda autorizada pelo governo qualquer intervenção na igreja, o que só virá a acontecer, como se verá, a partir de 1869.

As soluções apresentadas pelo arquitecto francês para a alteração do alçado principal do extenso edifício conventual, que se pretendia libertar dos acrescentos de épocas posteriores, confirmam algumas impressões que a leitura da planta já havia indiciado. Os desenhos assinados por Colson em 1860, demonstram a intenção de prolongar com mais alguns tramos o seguimento da arcaria e de assinalar a entrada do edifício da Casa Pia através da inclusão de um corpo central alargado, rematado por uma empena bastante elevada. As janelas do segundo piso foram todas reguladas e aparecem com um recorte ogival geminado. Ao nível do piso térreo mantém-se a arcaria primitiva e rasgam-se janelas idênticas às do andar superior. O ritmo marcado pelos contrafortes foi respeitado: conservam-se os gigantes coroados por pináculos espiralados. Mas a altura do edifício foi uniformizada, acrescentando-se uma platibanda rendilhada a todo o comprimento.

De um modo geral pode afirmar-se que o primeiro projecto de Colson não se afastava muito da traça primitiva deste conjunto de instalações conventuais, respeitando a preponderância do edifício da igreja e o sentido de horizontalidade próprio do monumento. Esta sóbria transformação não agradou, porém, a José Maria Eugénio de Almeida. Na verdade estavam ausentes deste projecto os traços mais característicos da arquitectura manuelina como, por exemplo, a típica decoração naturalista que envolve as molduras das janelas (e não esqueçamos que o Provedor mandara para Paris o desenho da célebre janela do Convento de Cristo em Tomar!).

Depois de justificar o seu longo silêncio, explicando-se com motivos de saúde e pela ausência do Provedor-adjunto, que acompanhara o rei D. Fernando numa viagem para fora de Lisboa, Eugénio de Almeida escreve a Colson comentando os desenhos deste primeiro projecto. Em carta datada de Março de 1861, conclui que, após ter examinado cuidadosamente os desenhos e as reflexões que os acompanhavam, tem muitas modificações para lhe propor, anunciando a sua ida a Paris, juntamente com o marquês de Ficalho, no Verão desse ano, a fim de lhe dar conta das alterações pretendidas¹⁴⁹.

¹⁴⁹ ACEA. *Copiador de carta K 1860-1862*, nº2787 (Lisboa, 10 de Mar. 1861, Carta nº6 para Colson); Em Outubro desse ano Eugénio de Almeida escreve a Colson de Bordéus, já em plena viagem de regresso, comentando alguns assuntos que haviam ficado pendentes (relativos à construção do palácio de São Sebastião) apesar dos encontros que haviam tido em Paris; in *idem*, nº2852 (Bordéus, 23 Out. 1861, Carta nº8 para Colson).

Entretanto aparece no arquivo da Casa Pia um novo alçado da ala do mosteiro voltada para o rio, já mais ornamentado ao nível da cornija e da platibanda, assinado pelo arquitecto em Agosto de 1861, possivelmente desenhada em data pouco anterior à chegada a Paris do Provedor e do seu Adjunto. Embora não impusesse alterações muito significativas face à primeira proposta, este desenho é essencialmente marcado pela transformação do jogo de volumes do corpo central (estreitam-se os dois tramos laterais), que passou a incluir agora uma capela (daí que o telhado fosse rematado por uma pequena sineira), e pela alteração do corpo de ligação entre a igreja e o «anexo», agora apenas com dois pisos.

As modificações do projecto original são testemunhadas também pelo alçado do «edifice de Belem destiné aux garçons : détail du milieu de la façade restaurée suivant le caractère de l'ancien edifice», na qual se pode observar com maior pormenor a proposta de Colson. As molduras das janelas, ora rectas ora curvas, permaneciam porém afastadas do espírito decorativo e festivo do manuelino, tal como aparece transposto nos portais nascente e sul da igreja. O arquitecto redesenhara esta ala do edificio com base no que os estudos de Rafael da Silva Castro lhe mostravam, alheando-se da feição decorativista que o revivalismo manuelino cedo imporia. Estes desenhos embora classificados pelo arquitecto como fazendo parte do projecto inicial, constituindo uma espécie de «adenda», parecem ter sido posteriormente considerados como um «2º projecto».

Após o seu regresso a Lisboa, Eugénio de Almeida «proíbe» Colson de tratar dos assuntos da Casa Pia na correspondência particular que ambos trocavam com regularidade¹⁵⁰, imposição que o arquitecto nunca cumpriu integralmente, continuando a chegar através das cartas remetidas de Paris alguma informação sobre o desenvolvimento dos projectos, mesmo se o seu conteúdo deixou, infelizmente, de ser abertamente discutido. Por esta via sabemos que em Dezembro de 1861 Colson trabalhava arduamente no novo projecto de reedificação da ala sul dos Jerónimos de acordo com as indicações dadas pelo Par do Reino em Paris¹⁵¹, estudo que se prolongará até meados de Agosto de 1862, altura em que o arquitecto envia para Lisboa o seu terceiro projecto. Embora não se conheça qualquer comentário de Eugénio de Almeida sobre o conteúdo da alteração do programa de

¹⁵⁰ «Je vous ai prié de ne pas mêler, pour l'avenir, dans la même lettre mes affaires particulières, et ceux de Casa Pia»; ACEA, *Copiador de cartas K 1860-1862*, nº2875; Lisboa, 18 de Nov. 1861, carta nº9 para Colson. A correspondência «oficial» deveria ser remetida para Belém, mas não se encontra qualquer vestígio da sua existência no arquivo da Casa Pia.

¹⁵¹ «Rien d'officiel Mr. relativement à la Casa Pia. Je travaille beaucoup à ce nouveau project car il ma fallu tout reetudier, mais cela n'est rien si je reussis à vous satisfaire (...)»; ACEA, *Cartas recebidas 1861*, Masso 1, nº38; Paris, 12 de Dez. 1861, Carta de Jean Colson para Eugénio de Almeida.

«reedificação» do edificio ocupado pela Casa Pia, sabe-se pelos depoimentos do arquitecto que esta foi bastante profunda. A 16 de Julho de 1862, Colson escreve: «Quant au travail de la Casa Pia il y a longtemps qu'il serait terminé sans le changement de programme qui m'a forcé de reetudier complètement ces projects pour pouvoir les reunir ensemble (...)», e pede simultaneamente um pagamento extra sobre a verba contratual atribuída pelo Ministério das Obras Públicas¹⁵².

O terceiro projecto elaborado por Colson conhece-se relativamente bem graças aos desenhos pertencentes ao acervo da biblioteca da Casa Pia e a uma planta que hoje se guarda no arquivo da Academia Nacional de Belas Artes. Da análise desta planta destaca-se a sensível redução do espaço ocupado pelos colégios, que passam a dispor-se em torno de um pátio interior¹⁵³.

Quanto aos desenhos dos alçados, a transformação mais significativa é o investimento decorativo nas fachadas da ala sul do mosteiro. Ao nível do piso superior manteve-se a sucessão de janelas geminadas, agora com um recorte a pleno centro, «coroadas» com esferas armilares e enquadradas por molduras de cordame. As aberturas do corpo central têm um tratamento decorativo muito mais acentuado, apresentando os troncos entrelaçados com coroas e flores, lembrando vagamente o gosto naturalista da época manuelina. No piso térreo transforma-se o rasgamento das arcadas que passam a ser vazadas a dois terços (desaparecendo as janelas geminadas); no pórtico principal abriram-se dois vãos geminados de volta perfeita encimados por uma rosácea.

A intenção de construir aqui uma capela, expressa no alçado correspondente ao segundo projecto, parece ter desaparecido. Grande carga decorativa recebeu ainda a platibanda rendilhada sob a qual se desenharam dois anjos tenentes e o escudo da Casa Pia que passou a coroar a fachada. Finalmente, Colson parecia mais desperto para a utilização de uma linguagem decorativa e simbólica própria da arquitectura manuelina. Com efeito, aparecem em abundância neste projecto as esferas armilares, as ramagens entrelaçadas, as cordas (lembança da epopeia marítima), as cruzes da Ordem de Cristo e o

¹⁵² ACEA, *Cartas recebidas 1862*, Maio 1, n.º45; Charenton, 16 de Jul. 1862; carta n.º10 para Eugénio de Almeida; Através da correspondência enviada por Colson constata-se que o arquitecto vai ter enorme dificuldade em receber, por parte do estado português, o pagamento estabelecido no contrato de 12 de Abril de 1860; até Março de 1864, data da última carta remetida para Lisboa, Colson pedirá sucessivamente ao Provedor da Casa Pia que intervenha junto das autoridades competentes para que lhe seja satisfeito o débito. Eugénio de Almeida, provavelmente desiludido com o resultado dos projectos, ignorará os apelos do arquitecto. Mas em documento publicado no *Relatório* ... assinado por Carlos M.º Eugénio de Almeida (que sucede a seu pai na provedoria em 1872, por morte deste) assinala-se o pagamento total de 2:243\$166 reis ao arquitecto, verba retirada do fundo destinado às obras e não paga pelos serviços do Ministério das Obras Públicas como ficara previsto no contrato.

¹⁵³ Cfr. Regina ANACLETO, *op. cit.*, p.366.

próprio símbolo heráldico da Casa Pia. Mas o desenho é todo ele «seco», desconhecendo a tendência naturalista própria do estilo original.

Peça fundamental do deste último projecto é ainda o estudo desenvolvido por Colson para a «restauração» do campanário da torre da igreja que, mantendo embora a sua forma original oitavada, tal como a representara Rafael da Silva Castro, é decorativamente sobrecarregado. Mais do que um restauro, Colson projecta uma «operação cosmética» que previa, para além da abertura de novos vãos (ornatados com troncos entrelaçados), o revestimento da pirâmide telhada e dos pináculos com folhas de acanto reviradas. As arestas dos pináculos são vivas. O desenho comunga da frieza da decoração pensada para o alçado sul. Este projecto permite, sobretudo, concluir que, embora não tivesse qualquer autorização por parte do governo para intervir no edifício da igreja, monumento histórico que não era pertença da Casa Pia (ainda que esta instituição se servisse dela), Eugénio de Almeida pretendeu, desde cedo, estender as obras sob sua responsabilidade ao templo. Daí que também, logo no primeiro projecto, Colson tivesse desenhado dois corpos laterais rodeando a capela-mor.

Contrariando o reconhecimento que obtivera quando, em 1859, riscara o novo palácio de São Sebastião da Pedreira, nenhum dos projectos de reconstrução do edifício conventual ocupado pela Casa Pia foi aceite pelo Provedor. «Traíndo» a confiança inicial de Eugénio de Almeida, Colson não parece ter sido capaz de reinventar as formas manuelinas e de, assim, dar forma aos seus desejos de monumentalidade e rigor arqueológico na definição do estilo. Definitivamente, a dureza pragmática dos projectos de Colson, mesmo do último onde tentava um exercício já revivalista, certamente em consonância com os desejos expressos pelo Provedor em Paris, não agradou à administração da Casa Pia.

Nenhuma justificação de carácter mais objectivo foi alguma vez dada relativamente a esta matéria. Daí que a versão «oficial» deste assunto refira apenas que o projecto de Colson não foi aplicado por «não satisfazer o fim proposto»¹⁵⁴. Também no *Relatório da Administração da Real Casa Pia de Lisboa* de 1881, Carlos Maria Eugénio de Almeida comenta a recusa dos projectos do arquitecto francês afirmando: «nenhum se adoptou, talvez, porque o estilo da decoração desdizia, e muito, do

¹⁵⁴ Esta indicação consta do *Caderno com os esclarecimentos (...) dados pela administração da Casa Pia à comissão nomeada para inspecionar o desastre de 18 de Dezembro de 1878*; BMCPL. *Livro de registo de papeis diversos* n.º 3. doc. n.º 208. Foi também citada por Luciano CORDEIRO, *op. cit.*, 1895, p.7.

estilo seguido e praticado no antigo edifício»¹⁵⁵, o que não deixa de ser uma apreciação rigorosa, já que o termo de comparação não era o corpo desenhado por Rafael da Silva Castro, mas a fachada da igreja.

Mais grave do que a recusa dos projectos propriamente ditos, pelos quais a Casa Pia pagara, desde Abril de 1860, 2:243\$166 reis, foi a desistência de conceber as obras de reconstrução da ala poente do mosteiro dentro de um projecto global de reforma. A partir de 1863, mesmo sem qualquer projecto aprovado, iniciou-se a «reconstrução» do monumento, sem que isso correspondesse à acção concertada que tanto entusiasmara o Provedor em 1861 (tal como nunca mais seria explicitamente referida a construção de novos colégios). Como ele próprio afirmara, um programa geral de reedificação exigia bastante tempo para se poder concluir¹⁵⁶, e já se haviam perdido três anos! Talvez precisamente porque se sentia envelhecer e queria ver a «sua» obra acabada, alterou a política que anunciara originalmente e passou a promover uma sucessão de obras parcialmente concebidas¹⁵⁷ por arquitectos que pessoalmente encarregava de dirigir as construções, tendo embora respeitado sempre o dever de informar as entidades competentes do andamento das construções.

O ano de 1863 marca o início das obras, para as quais Luciano Cordeiro, anos mais tarde, recusaria a classificação de «restauração» ou sequer de «reconstrução», denominações que considerou impróprias para trabalhos essencialmente apostados na «demolição de grande parte do que existia», por um lado e, por outro, marcados pelo desrespeito pela «continuidade do edifício», ou seja, pela frágil ligação entre a igreja e a fábrica conventual do lado poente¹⁵⁸.

Com efeito, após as demolições iniciadas em 1860, atrás referidas (que incluíram o desmancho do lago do claustro, bem como os tabiques dos antigos dormitórios dos frades e a sua «cozinha velha», etc...), surge dois anos depois uma nova onda demolidora. Em officio dirigido ao Ministro e Secretá-

¹⁵⁵ Carlos M^{te} Eugénio de ALMEIDA, *op. cit.*, 1881, p.55. A recusa dos projectos de Colson não pode, como pretende M^{te} Rosário Gordalina, ser explicada pelo facto de José Maria Eugénio não querer trabalhar com um arquitecto do Ministério das Obras Públicas. Como se tem procurado demonstrar no desenvolvimento deste trabalho, a escolha de Colson foi desde sempre da vontade do Provedor, que parecia ter nele o seu «arquitecto de confiança», nunca tendo estado a concepção dos projectos submetida a outra vontade que não a do próprio Eugénio de Almeida.

¹⁵⁶ Cfr. J.M.Eugénio de ALMEIDA, *op. cit.*, 1861, p.48.

¹⁵⁷ Cfr. *Caderno com os esclarecimentos (...) à comissão nomeada para inspecionar o desastre de 18 de Dezembro de 1878*; BMCPL, *Livro de registo de papeis diversos* n.º 3, doc. n.º 208; aí se regista: «Depois não houve novo projecto geral, e a obra foi começada e progrediu mediante projectos parciais, elaborados pelos arquitectos encarregados de a dirigir».

¹⁵⁸ Cfr. Luciano CORDEIRO, *op. cit.*, 1895, p.3.

rio de Estado do Reino, a 20 de Maio de 1863, o Provedor da Casa Pia envia o termo da vistoria que mandara executar «pelos peritos mais autorizados, e todos os que têm carácter oficial para tais exames» a fim de se confirmar o estado de ruína de uma parte do edifício que pretendia demolir¹⁵⁹. No dia 30 de Maio, o Ministério autoriza a demolição, embora nesta troca de documentos não fosse possível discernir qual a parte do antigo mosteiro em questão.

De acordo com os escritos de Luciano Cordeiro e Ramalho Ortigão a este período corresponderia a resolução de demolir o vestibulo, vulgarmente denominado «sala dos reis», separando-se a ala poente da fábrica e a igreja, e delineando-se «a grande edificação rectangular da qual a antiga arcada com dormitório restaurado passou a ser a fachada principal, do lado sul»¹⁶⁰. Dirigia então as obras, desde Novembro de 1863, Valentim José Correia. Este 2º arquitecto da Intendência de Obras Públicas do Distrito de Lisboa¹⁶¹, apesar de comprometido com o serviço público, trabalhou particularmente, tal como Colson, para o Provedor da Casa Pia. A ele se devem, como atrás se verificou, os primeiros projectos para as cocheiras e cavalariças destinadas ao parque de Santa Gertrudes.

Desconhecem-se os termos em que Valentim Correia foi contratado para a Casa Pia, onde trabalhou até Março de 1865, tal como também não se encontraram quaisquer desenhos arquitectónicos assinados pelo seu punho ou outros documentos relativos à sua actividade nesta instituição. Pode no entanto afirmar-se, com relativa segurança, que este arquitecto foi incumbido de desenhar alguns planos para a reconstrução do edifício dos antigos dormitórios dos frades, ou pelo menos de parte dele. Esta convicção baseia-se não só nos depoimentos de Luciano Cordeiro e Ramalho Ortigão, que lhe atribuem a reorganização e a traça das janelas do primeiro piso do «anexo», como por dois outros documentos de natureza diversa.

Num ofício dirigido ao Ministro das Obras Públicas com data de 4 de Setembro de 1864, Eugénio de Almeida propõe que se aproveite o entulho produzido pelas demolições e desaterros que se estavam fazendo dentro do recinto da Casa Pia, para aterrar a zona da praia em frente ao mosteiro, alargando-se deste modo a via por onde passava a estrada real que ligava Lisboa a Pedrouços, e diz também, como que a justificar a sua sugestão: «Em cumprimento das disposições do Decreto de 26 de

¹⁵⁹ BMCP, *Livro de registo dos Offícios para os Ministérios Nº1* (Belém, 20 de Maio 1863, nº158). As autoridades consultadas não são identificadas.

¹⁶⁰ Ramalho ORTIGÃO, *op. cit.*, vol.1, s/d, p.218.

¹⁶¹ Cfr. Sousa VITERBO, *Dicionário dos Architectos...*, vol.3, pp.274-275; Valentim Correia foi igualmente sócio fundador da Real Associação dos Architectos Civis e Arqueólogos Portugueses, presidida por Possidónio da Silva.

Dezembro de 1859 (...) está-se procedendo à reconstrução completa do antigo edificio da Real Casa Pia de Lisboa (...) e à construção de novos edificios destinados a dar a este estabelecimento as condições necessárias para o fim a que pela sua instituição é destinado. Em vista dos planos e dos projectos devidamente aprovados pelo Governo de Sua Majestade para a execução desta grande obra (...)»¹⁶². Logo, não só Valentim Correia executara um projecto, como os seus desenhos foram aprovados oficialmente, já que, no contexto que temos vindo a definir, parece muito improvável que esta referência pudesse ter qualquer relação com o trabalho de Colson.

Ainda mais elucidativo nesta matéria é o texto do contrato celebrado a 4 de Março de 1865 entre a administração da Casa Pia e o condutor de obras Jonatham Samuel Bennett¹⁶³, sucessor do architecto português na direcção das obras. No seu artigo segundo, Bennett compromete-se a respeitar os «projectos feitos para as obras da Real Casa Pia, os quais estão devidamente aprovados, e lhe serão comunicados pelo actual architecto da Real Casa Pia. Conformar-se-há também com as instruções que lhe der o mesmo architecto para a execução dos ditos projectos e combinará com o mestre das obras (...) o que pertenceu ao serviço deste, tudo segundo os termos e estilos até hoje praticados»¹⁶⁴.

Os termos deste contrato demonstram que os responsáveis da Casa Pia estavam, de algum modo, agradados com o desenrolar do processo das obras. Na verdade, ao contrário do que se poderia supor, a substituição do architecto português, deu-se num clima de total concordância. Só assim se justifica que, alguns meses mais tarde Eugénio de Almeida voltasse a pedir a colaboração de Valentim Correia para um outro trabalho, que só poderia ser entregue a alguém de grande responsabilidade e confiança. No dia 8 de Setembro de 1865 o Provedor remeteu mais um officio para o Ministro das Obras Públicas onde afirmava que lhe fora dada, por parte do Ministério do Reino, autorização para construir uma nova praça para corridas de touros em Lisboa, pelo que pedia licença para requisitar os serviços deste architecto, empregado dos quadros do Ministério¹⁶⁵.

¹⁶² BMCP, *Livro de registo dos Officios para os Ministérios N.º 1*, n.º 183 (Belém, 4 de Set. 1864): refira-se também que as obras de aterro da praça em frente à Casa Pia acima mencionadas eram elas próprias dirigidas por Valentim Correia, como é referido numa carta datada de 8 de Abril de 1865, dirigida ao Intendente das Obras Públicas do Distrito de Lisboa pelo Inspector da Casa Pia; BMCP, *Registo dos Officios e mais papeis do Inspector N.º 1*, n.º 51.

¹⁶³ Bennett viera de Inglaterra para dirigir as obras de reconstrução do palacete de Monserrate de Francis Cook, dois anos antes.

¹⁶⁴ BMCP, *Livro de registo de Papeis Diversos N.º 1*, n.º 78 (Belém, 4 de Mar. 1865).

¹⁶⁵ A Praça do Campo de Santana que servia a cidade era pertença da Casa Pia; por ser todo de madeira, o seu edificio achava-se em muito mau estado e necessitava de ser substituído. Nesse sentido diz: «Desejando a Administração desta casa proceder a essa construção de modo que nela se verifiquem as condições essenciais de economia, de beleza com

Se à acção de Valentim José Correia se ficou a dever, com muita probabilidade, o desenho das janelas do primeiro andar, «em cujo o risco este architecto se inspirou judiciosamente no pensamento da construção primitiva, fazendo lavrar a cantaria das janelas e dos arcos que hoje existem»¹⁶⁶, e que Colson se revelara incapaz de recriar, o mesmo já não se poderá dizer da demolição da «sala dos reis» que tradicionalmente lhe é atribuída. De facto, a despesa imputada aos trabalhos de demolição do vestibulo setecentista, considerados por Luciano Cordeiro, contra as opiniões mais comuns da sua época, como «inconsciente atentado da cisão do monumento»¹⁶⁷, só é deduzida nas despesas dos anos económicos de 1868-1869 e 1869-1870, época em que as obras eram já dirigidas por Cinatti e Rambois¹⁶⁸.

Como sócio fundador da Real Associação dos Architectos Civis e Archeólogos portugueses, criada em 1863, Valentim José Correia foi responsável pela trasladação para o Museu do Carmo de uma genuína janela manuelina, que ia ser demolida nas obras do mosteiro de Belém. A cedência desta peça para o «Museu Archiológico» foi comunicada por Eugénio de Almeida, seu «Sócio Amador»¹⁶⁹, ao Ministro do Reino em Março de 1866¹⁷⁰. De acordo com o que Possidónio da Silva escreve alguns anos mais tarde no *Boletim da Real Associação*, esta seria a janela mais completa «das três que se haviam construído no corredor dos claustros, com a frente para a cerca do mesmo convento»¹⁷¹ (logo voltada a norte ou a poente).

simplicidade, de cómodo para os espectadores, e de segurança para o edificio, julgo conveniente mandar antes de começar as obras um architecto experimentado percorrer algumas terras de Espanha onde há edificios desta natureza que reúnem todas as boas condições, para que depois desse exame se possa fazer um projecto completo, que deve também ser submetido à aprovação do governo de Sua Majestade. Para este fim a Administração da Casa Pia escolheu o snr. Valentim José Correia, que se presta de bom grado a este serviço, e que já tem dado provas da sua aptidão em diversos serviços de que tem sido encarregado pela Administração da Casa Pia (...); BMCP, *Livro de registo dos Officios para os Ministérios Nº1*, nº201 (Belém, 8 Set. 1865).

¹⁶⁶ Ramalho ORTIGÃO, *op cit.* vol 1, s/d, p. 219.

¹⁶⁷ Luciano CORDEIRO, *op cit.*, 1895, p. 9.

¹⁶⁸ O primeiro autor a chamar a atenção para esta incorrecção foi M^{re} Rosário GORDALINA, *op.cit.*, 1986, p.258.

¹⁶⁹ Eugénio de Almeida fora convidado para ingressar na *Associação* por carta assinada por Possidónio da Silva, em 24 Fevereiro de 1864, cujo teor é o seguinte: «A Associação dos Architectos Civis Portugueses desejando testemunhar a V. Ex^a o elevado conceito que lhe merecem os seus relevantes méritos, e as provas exuberantes que V. Ex^a tem dado em todos os actos importantes da sua vida pública do muito que se interessa pelo progresso e aperfeiçoamento das Artes liberais da nossa Pátria: teve a honra de nomear V. Ex^a, em Sessão de 19 do corrente e por unanimidade de votos, para - SÓCIO AMADOR - da mesma Associação; esperando confiadamente que V. Ex^a se digne aceitar este título com a homenagem sincera que os Artistas consagram às virtudes sociais de V. Ex^a (...); ACEA, *Cartas Recebidas 1864*, Mç. 2, nº 59.

¹⁷⁰ BMCP, *Livro de registo dos Officios para os Ministérios Nº1*, nº215: Belém, 19 Março 1866.

¹⁷¹ In *Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses*. - N. 9, T. III (1881).

A substituição de Valentim Correia por Samuel Bennett ocorreu em Abril de 1865. A redacção do contrato acima citado, é bastante elucidativa: o arquitecto inglês deveria seguir escrupulosamente o projecto e as indicações do seu antecessor, não sendo por isso de estranhar que não tenham chegado aos dias de hoje quaisquer desenhos traçados pela sua mão.

A sua contratação estava prevista desde, pelo menos, Janeiro de 1865, altura em que o rei D. Luís autorizou o pedido apresentado pela administração da Casa Pia para «empregar no serviço das obras da restauração e acabamento do antigo mosteiro de Belém o construtor e Director de obras Benedetti pela conveniência que há em utilizar para aquelas obras as aptidões especiais que tem o sobredito construtor de que tem dado provas nas obras que tem dirigido»¹⁷². Encarregue de continuar a construção dos quatro «torreões extremos» da renovada ala conventual, muito provavelmente desenhados por Valentim Correia, como consta do *Relatório...* de Carlos Maria Eugénio de Almeida¹⁷³, são-lhe também normalmente atribuídos os arcos e as portas destes corpos extremos, nos quais Ramalho Ortigão salienta a desastrosa ornamentação escultural «de que restam vestígios pungentemente deploráveis, em estilo de alfeloeiro, nos moluscos e crustáceos que afrontam os arcos do nascente, fronteiros à porta da igreja (...)»¹⁷⁴.

Bennett, único dos colaboradores das obras de Belém sobre o qual não existem quaisquer notícias de ter trabalhado particularmente para Eugénio de Almeida, deixou os Jerónimos em Março de 1867, sendo substituído um mês depois por Cinatti e seu companheiro, Achille Rambois.

2.3. Intervenção de Cinatti e Rambois

O ano da chamada de Rambois e Cinatti para a direcção das obras do mosteiro foi marcado pela apresentação de um projecto de restauração da igreja de Santa Maria de Belém concebido pelo arquitecto da Casa Real Joaquim Possidónio Narciso da Silva. Ao mesmo tempo em que o esforço de José Maria Eugénio era reconhecido e entusiasticamente louvado em reunião do Conselho Administra-

¹⁷² BMCP, *Offícios recebidos dos Ministérios 1865*, nº134; Ministério das Obras Públicas Comércio e Indústria, 7 de Jan. 1865.

¹⁷³ Carlos M^º Eugénio de ALMEIDA, *op cit.*, 1881, p. 55.

¹⁷⁴ Ramalho ORTIGÃO, *op. cit.*, vol.1, s/d, p.218-219; o autor diz também: «O aludido artista manifesta ainda a preocupação infeliz de lavar a pedra, transfurando-a, como nos marfins chineses, em planos sobrepostos, formando através da cantaria ocos insondáveis (...)».

tivo da Sociedade Promotora das Belas Artes¹⁷⁵, liderado pelo marquês de Sousa Holstein, Possidónio da Silva urdia um projecto pessoal para a recuperação do templo. O arquitecto fundador da Real Associação dos Architectos Civis talvez nutrisse, à data, uma certa esperança de poder vir a concretizar este seu projecto. Numa aposta que poderia ter tido maiores repercussões, Possidónio da Silva apresentou a sua proposta em maqueta na Exposição Universal de Paris em 1867.

A maqueta de madeira, que demorara cerca de onze meses a realizar e que conhecemos graças à reprodução publicada em 1875 no *Boletim da Real Associação...*, foi acompanhada pela edição de uma brochura onde o arquitecto resumia a importância do projecto e o conteúdo das obras que pretendia realizar. Através desta *Mémoire Descriptive du Project d'une Restauration pour l'Eglise Monumental de Belem*, fica-se a conhecer também as linhas básicas do pensamento de Possidónio da Silva. Tal como Eugénio de Almeida defendera em relação à ala conventual ocupada pela Casa Pia, o arquitecto comungava, como atrás se registou, da ideia de que o monumento ficara incompleto e de que era necessário libertá-lo das alterações introduzidas em épocas posteriores¹⁷⁶.

No edifício da igreja as modificações mal-queridas eram, evidentemente, a capela-mor riscada por Jerónimo de Ruão e o corpo de ligação entre o «anexo» e a igreja, o qual implicou a construção de uma abóbada rebaixada que obstruiu o portal ocidental do templo¹⁷⁷. Desembaraçando-se dos corpos que ameaçavam a unidade do estilo primitivo, Possidónio da Silva, à maneira de Viollet-le-Duc, elaborou o seu modelo «tentando imitar o que se convenceu que teria sido o desenho do seu arquitecto se fosse este que a concluísse»¹⁷⁸. Neste contexto propõe a construção de duas torres sineiras no extremo ocidental da fachada, cuja construção não poderia deixar de implicar a demolição do corpo onde se situava a «sala dos reis», estudando igualmente o remate mais apropriado para o

¹⁷⁵ Em carta datada de 3 de Dezembro de 1866, assinada pelo presidente marquês de Sousa Holstein, dá-se a conhecer a Eugénio de Almeida que: «O Conselho Administrativo da Sociedade Promotora das Belas Artes em Portugal, que tem seguido com o mais vivo interesse os importantes trabalhos que por iniciativa de V.Ex.^a se tem executado no edifício dos Jerónimos em Belém, votou por unanimidade que em seu nome eu agradecesse a V.Ex.^a os cuidados que lhe têm merecido a conservação e inteligente reparação daquele monumento histórico. (...) Com razão escolheu V.Ex.^a este estilo na reconstrução da Casa Pia, que achando-se (...) incorporada no monumento de D. Manuel, não podia sem grave quebra do sentimento artístico apresentar aos olhos do espectador uma arquitectura que se não casasse com a da Igreja. Oxalá que seja imitado o nobre exemplo dado por V.Ex.^a, e que os poderes do Estado seguindo a iniciativa particular se resolvam a olhar com a atenção devida para os monumentos históricos (...). O Conselho faz votos para que V.Ex.^a complete a obra encetada e que a leve ao fim reparando a Igreja e restituindo-a ao seu primitivo estado (...)»;
ACEA, *Cartas recebidas 1966*, Maço 2, nº65.

¹⁷⁶ Possidónio da SILVA, *op cit.*, 1867, p. 3. Vide supra nota 108.

¹⁷⁷ Cfr. Idem, p.2.

¹⁷⁸ Sá VILELLA, «Um busto: o convento de Belém e o seu architecto» in *Boletim da Real Associação dos Architectos* (...), nº4, 1875, p.59.

portal principal e procurando harmonizar, ainda, tanto as proporções do conjunto da igreja, quanto a sua decoração¹⁷⁹.

A maquete de Possidónio da Silva, conservada «na galeria dos modelos de arquitectura da Academia das Belas-artes de Paris»¹⁸⁰, impunha duas sineiras recuadas muito elevadas: três registos sucessivos de aberturas rematados por um telhado piramidal muito acentuado. O portal axial, organizado entre dois contrafortes carregados de estatuária decorativa, tal como o pórtico da fachada sul, era coroado por um gigantesco arco contracurvado, cujo pico de fecho se erguia à altura da cobertura das torres sineiras. A solução apresentada pelo arquitecto português para o restauro da igreja de Santa Maria de Belém assumia, dentro dos parâmetros que Eugénio de Almeida vinha desenvolvendo para a ala conventual, a separação radical entre o dois edificios (igreja e «anexo»), consumando, portanto, a opção que tão duras críticas mereceria, pouco mais tarde, de Ramalho Ortigão e, particularmente de Luciano Cordeiro.

A sua proposta de restauro do templo não teve qualquer reconhecimento por parte do Provedor da Casa Pia. Embora devesse ter sido da vontade de José Maria Eugénio incluir a fábrica da igreja no seu grande plano de reconstrução do mosteiro de Belém, como demonstram alguns desenhos de Colson já referidos, a verdade é que os projectos submetidos à aprovação governamental não deviam considerar qualquer intervenção no edificio do templo, já que esta só viria a ser autorizada em 1869, como se verá, constituindo, simultaneamente, uma prova de confiança do governo para com o Provedor e o reconhecimento da pertinência dos trabalhos efectuados até então.

Todos os autores são levados a atribuir a escolha de Cinatti e, por arrastamento de Rambois, à «ligação» que existia entre o Provedor da Casa Pia e o arquitecto italiano a quem unanimemente se atribui, ainda que erradamente, a responsabilidade da reconstrução do palácio de São Sebastião da

¹⁷⁹ Cfr. J. Possidónio da SILVA, «Belém: restauração indicada no modelo» in *Gazeta de Obras Públicas*, nº179. 1898, p. 3; «A parte mais embaraçosa desta restauração tem sido desenhar as duas torres para a igreja. Sabia-se, pela leitura de um antigo manuscrito, que essas torres seriam feitas com muita elegância e teriam muito ornato: com tudo ninguém tinha conhecimento dos primitivos desenhos (...). Não era também menor a dificuldade de fazer o coroamento da porta da entrada principal para ser em harmonia com o resto do envasamento que já existia de maneira a ficar em proporção com as torres pelas quais seria flanqueado. Era preciso também dar ao santuário um comprimento relativo à extensão das naves da igreja, e que a sua decoração ficasse igualmente em harmonia com a das partes já acabadas do edificio.»

¹⁸⁰ Sá VILELLA, *op. cit.*, p.60; o autor diz ainda que este foi «o primeiro modelo de um particular, e estrangeiro, que o governo francês permitiu que figurasse entre os modelos que se guardam naquela galeria (...). O que sendo grande distinção para o artista, é prova também da estimação de que é digno o edificio representado, mormente acabado de tal forma.»

Pedreira. Simultânea à contratação para Belém foi, pelo contrário, a encomenda do risco para as cocheiras e cavalariças destinadas ao parque de Santa Gertrudes, riscadas à maneira de uma fortaleza medieval, mas já com apontamentos decorativos de inspiração manuelina. De qualquer modo, embora essa relação comprometedora tenha condicionado a requisição dos serviços do arquitecto italiano para Belém, isso não constitui uma situação anómala. Idêntico contexto favoreceu a contratação de Colson e de Valentim Correia.

Digna de referência é, neste contexto, uma carta que o Director da Casa Pia, Francisco António da Silva Neves¹⁸¹, responsável pela administração das obras (como de tudo quanto dizia respeito aos «negócios internos da Casa Pia»), envia a «José» Cinatti, a 5 de Novembro de 1866, pela qual lhe era remetido o projecto elaborado por Valentim Correia para a nova praça de touros que, como se viu atrás, a Casa Pia pretendia mandar construir. Sobre ele, o arquitecto italiano deveria, evidentemente, dar o seu parecer¹⁸². Esta consulta revela bem a consideração de Eugénio de Almeida pelo trabalho de Cinatti que terá fundamentado a sua escolha. A sólida reputação que os diversos edificios até à data construídos em Lisboa lhe conferiam, aliada à sensibilidade para a arquitectura do final da Idade Média portuguesa desenvolvida em Évora, onde já iniciara a construção das Ruínas Fingidas e o restauro da Galeria das Damas, bem como o sucesso do projecto para a edificação das cocheiras acasteladas da habitação particular do Provedor, conferiam-lhe uma imagem de grande competência adequada à elevada responsabilidade que agora lhe era atribuída.

Devemos relembrar igualmente que, em finais dos anos 50, Cinatti fora responsável pela edificação do Asilo de D. Pedro V, dito do Campo Grande, instituição que pela sua vocação de asilo de infância, simultaneamente caritativa e pedagógica, muito se aproximava do quadro de funções definido pela Casa Pia de Lisboa. Analisada por este prisma, a contratação de Cinatti e Rambois para as obras

¹⁸¹ Francisco António da Silva Neves foi nomeado pela administração da Casa Pia para o cargo de inspector desta instituição, tomando sob a sua responsabilidade «as funções de inspecção, de fiscalização e de disciplina» (Portaria nº58 de 12 de Maio de 1860 in *Portarias da Administração da Real Casa Pia de Lisboa*, 1862, p.120); Por Portaria de 6 de Julho de 1861 foi nomeado também director da Casa Pia, passando a acumular os dois cargos até ao final dos anos 70.

¹⁸² BMCP, *Registo dos officios e mais papeis do Director* N.º 1, n.º 74; diz a carta: «De ordem do Ex.mo Snr. José Maria Eugénio de Almeida, Par do Reino e Provedor da Casa Pia de Lisboa, remeto a V.Ex.ª com este officio os objectos seguintes:

I. A cópia do relatório do Arquitecto Valentim José Correia, encarregado pela Administração da Real Casa Pia de Lisboa de fazer o projecto de uma praça para corrida de touros com respectivo orçamento.
II. Uma litografia representando a praça de touros de Valência.
III. A planta topográfica (...) do largo de Santa Bárbara (...) com o projecto de uma praça para corrida de touros.
IV. Projecto de uma praça para corrida de touros. Planta do pavimento térreo. Planta do pavimento dos camarotes.
V. Projecto de uma praça para corridas de touros. Corte-Alçado.»

de restauro e de reconstrução do mosteiro hieronimita perde o carácter de «capricho-leviano-de-um-capitalista-mal-informado» com que a historiografia nacional a tem conotado. Vejamos então como se desenvolveram os trabalhos sob direcção de Cinatti e de Rambois.

Embora se desconheça o texto do contrato que legalizou a chamada dos italianos para as obras de Belém, sabe-se que deram início à sua actividade em Abril de 1867¹⁸³, sendo «encarregados de organizar o projecto de uma fachada geral sobre a antiga arcaria (...) aceite o qual ficou também a seu cargo a execução até ao dia tristemente memorável, em que desabou em ruínas a torre central do edificio»¹⁸⁴. Para além do encargo de redesenharem o acabamento da fachada sul da ala conventual, de acordo com as ideias e aspirações que inquietavam o Provedor da Casa Pia, Cinatti e Rambois concentraram a sua atenção no acabamento dos quatro torreões dos remates laterais da ala conventual, de risco atribuível a Valentim Correia, mas cuja construção vinha sendo dirigida pelo inglês Bennett¹⁸⁵.

O grande passo das obras de Belém surgiu contudo em 1869, quando em ofício de 2 de Outubro o Ministério das Obras Públicas Comércio e Indústria deu a conhecer a Eugénio de Almeida que: «Considerando que o sumptuoso templo de Santa Maria de Belém, primor de arquitectura manuelina (...) é um monumento nacional que recorda os relevantes serviços prestados à navegação pelo Infante D. Henrique, e os vastos descobrimentos dos portugueses, entre os quais se assinalam os de Vasco da Gama (...). Considerando que muito importa fazer concluir o exterior de templo tão notável, harmonizando-o com o edificio contíguo do extinto convento dos Jerónimos destinado à Casa Pia de Lisboa, em reconstrução segundo o mesmo estilo architectónico: Há por bem Sua Majestade El Rei que o Par do Reino José Maria Eugénio de Almeida actual provedor da mesma Casa Pia, que com tanto zelo, ilustração e acerto tem dirigido as obras do respectivo edificio, seja também encarregado

¹⁸³ Cfr. *Caderno com os esclarecimentos (...) à comissão nomeada para inspeccionar o desastre de 18 de Dezembro de 1878*; BMCPL, *Livro de registo de papeis diversos* N.º 3, doc. n.º 208.

¹⁸⁴ Carlos M.º Eugénio de ALMEIDA, *Relatório...*, 1881, p.56.

Convém que se esclareça desde já uma questão abordada nos estudos mais recentes sobre as obras de Belém e que diz respeito à atribuição da responsabilidade da «administração» das obras, que esteve a cargo do inspector e director da Casa Pia, Francisco António da Silva Neves, até 1874. O conteúdo deste cargo é exactamente administrativo (significa obviamente que o director da Casa Pia era responsável pelo controle das encomendas dos materiais e dos pagamentos aos operários, etc... que passaram para as mãos dos architectos em), e não faz de Cinatti e Rambois «meros executores» como pretende Regina Anacleto (*op.cit.*, p.377).

¹⁸⁵ Cfr. Jaime Batalha REIS, «José Cinatti» in *O Ocidente*. - N. 41 (1979), p.131.

da direcção dos trabalhos de restauração e complemento das fachadas da igreja de Santa Maria de Belém e suas dependências, cingindo-se ao tipo artístico do monumento (...)»¹⁸⁶.

Este documento é fundamental para que se possa compreender o desenvolvimento das obras a partir desta data. A situação é duplamente favorável a Eugénio de Almeida: por um lado vê a sua acção reconhecida e encorajada pelo governo e pelo próprio rei; por outro lado é-lhe garantido um maior financiamento e a possibilidade, há muito desejada, de restaurar o corpo do templo, libertando-o das construções de épocas posteriores. Em Agosto de 1871 seria-lhe-ia exigido, por parte do Ministério das Obras Públicas, a apresentação do projecto e do orçamento das obras de restauro da igreja (todos os orçamentos relativos à reedificação do mosteiro ocupado pela Casa Pia haviam sido controlados até à data, de acordo com as disposições legais em vigor, pelo Conselho Geral de Beneficência)¹⁸⁷. No entanto, o desejo de recuperar a igreja e de a restituir à sua traça primitiva, acabaria por ser suplantado pela vontade crescente de engrandecimento do corpo central do edifício ocupado pela Casa Pia.

A conquista da liberdade de acção relativamente à igreja permitiu logo à partida que fosse demolido o «corpo de ligação», onde se encontrava a «sala dos reis». A despesa com a demolição da construção setecentista somou um total de 1:600\$000 reis, pagos nos anos económicos de 1868-1869 e 1869-1870, tendo-se neste último ano demolido igualmente os muros e o edifício das antigas mercearias que haviam pertencido a D. Luís, requisitadas alguns anos antes, de acordo com o que atrás foi referido¹⁸⁸. Entretanto avançava, seguramente, a elaboração dos projectos para a reconstrução

¹⁸⁶ BMCPL, *Offícios recebidos dos Ministérios N.º 1*, doc. n.º179; Ofício do Ministério das Obras Públicas, 2 Out. 1969; o documento diz ainda que para levar a cabo estas obras a Casa Pia passaria a contar com a verba mensal de 500.000\$000 reis mensais. quantia que em ofício de 23 de Out. foi elevada para 1 conto de reis.

¹⁸⁷ A 8 de Setembro de 1871, Eugénio de Almeida enviava um ofício ao Ministro das Obras Públicas, afirmando: «Tive a honra de receber a portaria datada de 31 de Agosto último expedida pelo Ministro das Obras Públicas (...) pela qual V. Ex.^a houve por bem ordenar que a Administração da Real Casa Pia de Lisboa encarregada pela portaria (...) de 2 de Outubro de 1869 da direcção dos trabalhos de restauração e do complemento das fachadas da Igreja de Santa Maria de Belém e suas dependências elabore um projecto para estas obras e o orçamento respectivo, que devem ser remetidos ao Ministério hoje ao digno cargo de V. Ex.^a, a fim de serem competentemente apreciadas e aprovadas. Permita-me V. Ex.^a que sobre este objecto eu submeta à consideração de V. Ex.^a as considerações seguintes: Em cumprimento não só das leis gerais do Estado; mas também da lei especial que rege a Casa Pia, são os orçamentos dela, tanto ordinários como extraordinários e suplementares submetidos regularmente ao exame e à aprovação do Conselho Geral de Beneficência. Nesta regra geral têm entrado os orçamentos extraordinários da Casa Pia relativos às referidas obras, e por isso foram remetidos ao Conselho Geral de Beneficência, e por este aprovados os orçamentos (...) Relativamente ao projecto exigido na portaria de 31 de Agosto último tenho a honra de dizer a V. Ex.^a que já dei ordem para ser elaborado e que apenas esteja concluído terei a honra de remetê-lo para esse Ministério (...)» (sublinhado no original); BMCPL, *Livro de registo dos Offícios para os Ministérios N.º 1*, doc. 379.

¹⁸⁸ Cfr. Carlos Maria Eugénio de ALMEIDA, *op cit.*, 1881, doc. n.º 47-C: «Conta da despesa feita com obras para melhoramento das acomodações, e outras, nos vinte anos económicos de 1860-1861 a 1879-1880, e que, não fazendo

do edifício central e o restauro das fachadas da igreja do antigo mosteiro hieronimita, à excepção das janelas do piso superior que tinham sido já reordenadas por Valentim Correia.

Apesar da maioria dos desenhos e estudos realizados por Rambois e Cinatti terem desaparecido do arquivo da Casa Pia, encontram-se alguns vestígios do seu trabalho em outros arquivos e publicações dispersas. O primeiro projecto que riscaram para o corpo central tem data de 1871 e é possível conhecê-lo através de uma cópia feita em 1874 pelo desenhador auxiliar Benvindo António de Ceia. Curiosamente, quando comparado com o último projecto de Jean Colson verifica-se que a sua estrutura base não foi mexida: uma ala central, mais larga, e duas laterais mais estreitas, enquadradas por dois contrafortes. No projecto de 1871, a superfície desses pilares alargou-se ligeiramente e alisou-se para deixar rasgar um nicho ao nível do segundo registo. No piso térreo o portal triplicou o número de arquivoltas, assumindo um grande impacto decorativo. A última arquivolta tem esculpidas folhas de acanto enroladas, enquanto que as duas janelas laterais, como aliás todas as janelas do conjunto, rematam em arco canupial fechado por uma coroa vegetalista. Estas são igualmente decoradas, no extremo exterior, por enrolamentos de acantos.

A janela que Colson desenhara sobre a porta foi agora substituída por uma varanda, rasgada em arco trilobado, próximo dos que se encontram no piso superior do claustro, o qual por sua vez foi encimado por um nicho, que veio suprir o conjunto escultórico dos dois anjos tenentes e do escudo da Casa Pia desenhados pelo arquitecto francês. Ao nível superior Cinatti optou por interromper a platibanda e inserir mais uma janela em cada um dos corpos laterais. A balaustrada rendilhada de Colson foi simplificada, enquanto os quatro contrafortes perderam as esferas armilares «ovaladas» para ganharem pináculos mais comuns (decorados com acantos) que remataram com cruzes da Ordem de Cristo. A passagem para a ala corrida dos antigos dormitórios faz-se, de cada um dos lados, com varandas cujo vazamento se encontra preenchido por um fino mainel, à maneira das arcadas do claustro, e que eram protegidas por uma pequena balaustrada.

Em termos globais este projecto revivalista apresenta uma sensibilidade mais aguda para a linguagem decorativa do estilo manuelino, sendo por isso dotado de um maior rigor arqueológico na composição e aplicação da decoração, o que certamente agradou a José Maria Eugénio, na medida em que ia

parte do plano geral da reedificação do edifício, não foram pagas pelo fundo especial destinado à dita reedificação, e sim pelo cofre da receita ordinária do Estabelecimento».

ao encontro das ideias anteriormente defendidas perante o Governo, a fim de justificar a necessidade das obras. Todavia, numa perspectiva estrutural, a disposição do novo projecto não difere, como se afirmou, do traçado de Colson, respeitando a tendência horizontal do conjunto monumental primitivo.

As diversas alterações que, posteriormente, os arquitectos foram levados a fazer, sempre no sentido de um maior engrandecimento do projecto das novas construções, dependeram evidentemente da vontade da Administração da Casa Pia, governada a partir 14 de Junho de 1872 por Carlos Maria Eugénio de Almeida, na sequência da morte de seu pai em Abril desse ano¹⁸⁹. Os novos planos para o corpo central da ala conventual ocupada pela Casa Pia, certamente por vontade do sucessor de José Maria Eugénio, deixaram de respeitar a tendência plana do monumento edificado, para o transformarem numa imensa massa vertical que vinha cortar a leitura arquitectónica do conjunto e se sobrepunha ostensivamente à fábrica monumental da igreja. Ao mesmo tempo que dava continuidade à obra de seu pai, Carlos Maria Eugénio de Almeida desejou, talvez, marcar o advento de uma nova era na governação da instituição que lhe fora confiada. Nesse sentido se deve entender, julgamos, a escalada da altura do corpo central. Esta chegou a tal extremo, na sua elevação a 60 metros, que como bem viu Luciano Cordeiro, o templo de Belém perderia a preponderância característica em todas as construções monásticas, para «desaparecer» em face do novo edifício que «petulantemente» o acrescentava¹⁹⁰. O que, em termos conceptuais equivale a uma tentativa de sobrepor à magnificência da arquitectura do tempo de D. Manuel, reveladora da grandeza da nação pela sua ligação à epopeia dos Descobrimentos, a grandeza do próprio século XIX, que partindo dos mesmos pressupostos estéticos desenvolveria uma obra, a todos os níveis, maior. Concretizava-se, assim, a ambiciosa ideia de sobrepor «um monumento ao Monumento»¹⁹¹.

¹⁸⁹ O Diploma da nomeação de Carlos M^{te} Eugénio de Almeida para Provedor da Casa Pia de Lisboa foi assinado por António Rodrigues Sampaio, Ministro e Secretário de Estado dos Negócios do Reino a 14 de Junho de 1872 e encontra-se arquivada na BMCPL no *Livro de registo dos diplomas das nomeações dos empregados feitas pelo Governo n.º 1*.

¹⁹⁰ «Em todas estas vastas edificações monásticas é no Templo que se concentra (...) a inspiração e o esforço da Arte. Nada disto porém (...) se reflectiu e estudou (...). De o não ter sido tem resultado . exactamente, um dos maiores embaraços à conclusão das obras, pois que em vez de a procurar, razoável e modestamente, numa reconstrução subordinada à parte principal do Monumento e reconstitutiva da integridade e da harmonia histórica e plástica dele, tem-se pretendido petulantemente acrescentá-lo, a bem dizer duplicá-lo, em esforços e primores de uma - «imaginária» - escultural de sobreposse.»; Luciano CORDEIRO, *op.cit.*, 1895, p.7.

¹⁹¹ Cfr. Jorge MUCHAGATO, *op cit*, 1º vol., 1993, pp. 138-139.

Nesse contexto, o projecto final executado pelos artistas italianos acabou por ser composto por três partes distintas «encasteladas», embora se conheça um desenho, sem dúvida anterior e assinado por Rambois e Cinatti, onde apenas se sobrepunha um corpo rematado por um coruchéu ao edificio projectado em 1871, que nos demonstra que a definição da torre foi progressivamente conquistando mais e mais altura. O traçado da base manteve-se sempre intacto, de onde se conclui que o desenho riscado em 71 agradara plenamente. De facto, o projecto definitivo manteve os quatro contrafortes alinhados nos dois lados da fachada, apenas a sua altura foi prolongada. Os gigantes interiores cresceram ainda um pouco mais para abrirem espaço para a colocação de um enorme relógio, fechando-se esta parede numa empena bastante aguda¹⁹². O segundo corpo era formado por uma grande torre quadrangular, rematada por uma arcaria à maneira de uma pequena galeria (que lembra o trifório da Sé de Lisboa). Por último, sobrepunha-se a esta uma torre oitavada, rasgada de grandes aberturas e coroada de um elevado coruchéu. Assim se constituía, com assumido gigantismo, a celebre torre dos Jerónimos, que acabaria por desabar em 1878, estando ainda em construção o terceiro e último corpo.

Embora suplantada pelo investimento no edificio ocupado pela Casa Pia, Cinatti e Rambois preparavam, entretanto, também a intervenção de restauro na igreja. Tal como, alguns anos antes, Possidónio da Silva propusera, a intervenção projectada para o templo passava pela substituição da capela-mor, necessidade quase unanimemente reconhecida¹⁹³, e que, felizmente, jamais veio a concretizar-se. Passou igualmente pela modificação da fachada axial que a demolição do corpo de ligação à ala conventual viera desimpedir. Ao contrário do arquitecto português, Cinatti e Rambois, não optaram pela duplicação das sineiras, conservando a torre original. Apenas a sua cobertura foi transformada, ou melhor, nobilitada. A pirâmide telhada foi substituída por uma ostensiva cúpula mitrada, rematada por uma enorme esfera armilar e amparada por arcos-botantes rendilhados, que não obstante a sua decoração florida desagradou aos críticos mais atentos por destoar «inteiramente do estilo manueli-

¹⁹² Augusto Fuschini descreveu esta parte do edificio afirmando: «O primeiro corpo é constituído por quatro botaréis geminados nos lados da fachada terminando em altura pouco diferente, no intervalo central, abre-se um arco de volta inteira formando um magnifico portal e dando acesso a uma bela escadaria; do cordão que separa os dois pavimentos para cima a parede da fachada recua deixando sobre o arco uma espécie de varanda, sobre que se abre uma janela assaz larga e dividida por dois maineis; a certa altura esta parede firmando-se sobre os arcos avança novamente embebendo os botaréis. O arco central muito elegante e de pequena flecha fecha com as empenas em ângulo muito agudo uma superficie considerável onde se destaca um enorme relógio.»; in «Santa Maria de Belém e o novo edificio da Casa Pia», *O Ocidente*, nº26, Jan. 1879, pp.12-13.

¹⁹³ «A restauração da Igreja de Belém deve em primeiro lugar fazer desaparecer a horrível e discordante capela-mor (...);» Augusto FUSCHINI, *op cit*, 1879, p.11.

no, ao passo que mais se aproxima do tipo chamado gótico-italiano»¹⁹⁴. Esta opção «brunelesquiana» revelava, aliás, uma falta de compreensão litúrgica para com a simbologia da cúpula que «supõe um lugar de cruzeiro ou capela com altar de missa, por ela significar o céu»¹⁹⁵.

Quando Augusto Fuschini, em 1879, analisa o processo de restauro da igreja que, como atrás se afirmou, apelava ao desaparecimento da «horrível e discordante» capela-mor, salienta a intervenção na torre sineira, contestando a opção do arquitecto italiano pela domo: «a nossa opinião é que o estilo manuelino exclui do ogival as grandes elevações fundamentais e características como as agulhas e os coruchéus, foi uma concessão que este estilo fez ao clássico (...) se ainda assim se admitir outra cobertura para a torre, que não seja a de terraço mais conforme com a ordenança geral do edificio em nossa opinião, aceitaríamos o coruchéu, jamais o zimbório (...)»¹⁹⁶. A inserção de uma cúpula na igreja de Belém parece ter surgido, todavia, como uma medida de recurso eficaz para devolver ao templo a primazia que perdia, de forma cada vez mais acentuada, face ao crescimento da torre do corpo central do anexo e, assim, contribuir como superlativo da sua monumentalidade.

Na fachada ocidental da igreja os arquitectos rasgaram uma rosácea a fim de iluminar melhor o coro. Esta abertura, igualmente contestada por Fuschini em 1879¹⁹⁷, foi posteriormente modificada na década de 80. Ao risco de Cinatti e Rambois se ficou a dever também o engrandecimento do baldaquino que servia de anteparo à imagem do arcanjo S. Miguel, no coroamento superior do portal da fachada sul. De igual modo, traçaram para todos os botareús os remates em pináculo piramidal com relevos de acanto que passaram a decorar o alçado sul, acentuando, pela proliferação destes elementos típicos a feição «manuelizante» do próprio arquétipo da arquitectura manuelina.

O processo de construção do corpo central do edificio da Casa Pia, projectado por Cinatti e Rambois, pode ser seguido com algum rigor, desde o início de 1875, a partir de um livro de registo das

¹⁹⁴ Inocêncio Francisco da SILVA, «O Mosteiro de Belém e a sua restauração» in *Artes e Letras*. - N.7 (Jul. 1873), p.110. No mesmo artigo se louvavam, porém, as restantes intervenções: «O antigo dormitório, ainda agora em reconstrução, porém já separado inteiramente do templo pela demolição do corpo intermédio que os ligava, será depois de completo uma das obras mais notáveis da restauração, e à qual não poderá faltar o louvor merecido. As interessantes e bem pensadas modificações aí introduzidas honram o gosto e a inteligência do artista, e melhoram sobremaneira a traça dos primeiros arquitectores».

¹⁹⁵ M.C. Mendes ATANÁZIO, *A Arte do Manuelino*, 1984, p.83.

¹⁹⁶ Augusto FUSCHINI, *op cit*, 1879, p. 11.

¹⁹⁷ O autor critica-lhe a ausência de rigor arqueológico: «Não teríamos igualmente rasgado a rosácea que se vê na fachada ocidental da igreja por duas razões: primeiro, porque nos parece ter concluído da observação não ser semelhante forma usada nas fachadas manuelinas; depois porque o ogival inglês prefere as grandes janelas rendilhadas»; in Idem.

requisições de materiais para as obras, guardado no arquivo da Casa Pia¹⁹⁸. O aparecimento deste livro em 1875 corresponde ao momento em que, por desistência do director da Casa Pia Francisco António da Silva Neves, os arquitectos foram encarregues por Carlos Maria Eugénio de Almeida da gestão administrativa das obras que dirigiam¹⁹⁹.

As requisições de materiais, para além de darem uma ideia sobre os tempos de construção, possibilitaram também o conhecimento da qualidade dos materiais empregues e os seus principais fornecedores. A pedra utilizada nas obras foi classificada de acordo com a proveniência, o trabalho e o local a que se destinava no edificio em construção. Toda a cantaria, fosse ela apenas «desbastada», «lavrada» (alisada) ou «ornatada», tinha de corresponder a quesitos rigorosos de qualidade (não estar partida ou rachada, ser sã, das dimensões requisitadas, etc.). O fornecimento da pedra, feito na sua quase totalidade por António e José Moreira Rato²⁰⁰, que instalaram estaleiros de cantaria na própria obra, poderia vir de Pero Pinheiro, pedra mais vulgar e portanto mais barata, de Laveiras (de preço médio) e de Paço de Arcos, também chamada de Folia, de melhor qualidade e, por isso mesmo, mais cara.

As requisições de cantaria incluem frequentemente a indicação do fim a que se destina, remetendo muitas vezes o conteúdo dessa informação para os desenhos do projecto da construção. Fica assim a saber-se que Cinatti e Rambois realizaram para a torre do corpo central cerca de quinze desenhos respeitantes às suas diferentes partes. Deste conjunto apenas se conhecem, os desenhos assinalados com o nº3, relativo a «duas grandes janelas e (...) portas debaixo das ditas janelas que dão comunicação aos dois terraços laterais do centro do edificio, levante e poente»²⁰¹, e com nº 8, legendado ele mesmo como «Desenho dos alizares das portas da sala do centro do edificio que dão comunicação ao terraço e aos sótãos laterais da Casa Pia».

¹⁹⁸ BMCPL, *Obras: Requisições de materiais*, vol. 1, nº 1 a 166: «Folhas de requisições de materiais. Real Casa Pia de Lisboa. Obras de reedificação do edificio da Casa Pia e da restauração e complemento das fachadas da Igreja de Santa Maria de Belém, e suas dependências».

¹⁹⁹ Portaria nº115 da Administração da Casa Pia. 20 de Ago. de 1874 : «Considerando que o director desta casa, vai ser exonerado a pedido seu, das funções e dos encargos, que tem tido até agora, com a administração das obras da reedificação da Casa Pia e da restauração e complemento das fachadas da igreja de Belém e suas dependências, ordenadas pelo governo (...); Considerando que convém incumbir aqueles trabalhos de suma responsabilidade a empregados que mereçam a confiança da administração desta casa; (...) Determino o seguinte: (...) Os srs. Rambois e Cinatti ficam incumbidos de todas as funções e encargos (...) que têm sido desempenhados pelo director desta casa (...)».

²⁰⁰ Ambos os Moreira Rato são citados por Zacarias de Vilhena BARBOSA, no capítulo dedicado aos materiais de construção como proprietários de «oficinas de canteiros»; in *Almanak*, op cit, 1865, pp. 172 e 174.

²⁰¹ A imagem reproduzida está truncada; este desenho aparece citado numa requisição datada de 2 de Março de 1875 (nº 1B); os terraços referidos situavam-se certamente no remate do edificio base, à altura do arranque da parede que segura o mostrador do relógio.

Assinale-se, porém, que chegou até nos, por via do espólio do arquitecto, um prospecto aguarelado, assinado mas não datado, que encerra um estudo preliminar para o corpo de ligação da igreja com a ala conventual, criado em substituição do que encerrara a «sala dos reis». Na solução final o arco apontado, que dava acesso ao átrio de ligação ao portal nascente da igreja, foi preterido a favor de um perfil abatido, mas mantiveram-se os dois medalhões escultóricos dispostos lateralmente, na tentativa de revalidar um esquema de composição de portais muito comum em todo o renascimento português²⁰². A varanda, por sua vez, foi recuada de modo a abrir espaço a um terraço mais amplo. A configuração da arcada, dividida em três vãos, manteve a forma que o desenho agora encontrado já lhe atribuía. Destaca-se neste projecto, como nos planos delineados para a «torre dos Jerónimos» o recorte em turbante dos capiteis, que repetem a forma característica do tardo-gótico alentejano e, especificamente das janelas do paço dos Vimioso que Cinatti reenquadrara nas suas célebres Ruínas Fingidas de Évora.

Em Março de 1875, data da primeira requisição de material preenchida pelos arquitectos italianos, a construção da torre quedava-se no remate do «edificio base». Encomendava-se então pedra para os oito pináculos que deviam ser colocados no centro da construção, quatro do lado sul e quatro do lado norte, e também para a cimalha e parapeito respectivo. Quase simultaneamente, requisitavam-se «manilhas de barro» para encher a abóbada da escada principal.

No final de Maio, pedia-se pedra de Laveiras «para o tecto da sala principal do centro do novo edificio, lado sub», enquanto que em Julho se pagava a cantaria para as janelas e as portas que dariam comunicação para o terraço do centro do edificio, mas do lado norte. Neste mesmo mês se começou a preparar a instalação do «mecanismo do relógio» e, referindo-se o desenho nº8, atrás citado, pensava-se na ligação entre a sala central do edificio e o terraço voltado para norte. Desconhecem-se com exactidão as funções reservadas a esta «sala central» que do lado sul se abria na enorme varanda sobre o portal principal. No entanto, a sua acentuada marcação pelo aparato da decoração exterior²⁰³, permite supor que estaria reservada para cerimónias especiais e até para receber os visitantes

²⁰² Cinatti voltaria a citar este esquema no portal da casa de veraneio de António Anjos, como vimos, embora aí o vão fosse bastante mais estreito.

²⁰³ Para além da carga decorativa visível nos desenhos e fotografias disponíveis, refira-se que para a balaustrada que protegia a varanda foram ainda encomendadas e pagas ao escultor José Simões de Almeida Júnior, co-autor das estátuas de bronze da base do monumento aos Restauradores (Lisboa), em Março de 1877, os modelos em gesso de 9 medalhas representando retratos de homens ilustres. A sua instalação não parece ter chegado a concretizar-se.

ilustres que com frequência se deslocavam a Belém para conhecer o conjunto monumental. O edifício da torre era, todo ele, uma construção de aparato, sem espaços úteis assinaláveis²⁰⁴, estando a sua utilização condicionada pela administração.

Com data de 7 de Outubro de 1875 aparecem, as únicas requisições relativas às obras da igreja, encomendando madeiras e «telhões» de barro para os telhados da igreja que então se substituíam, o que demonstra que as obras de «restauração» do templo atrás referidas se completaram entre 1869 e 1875.

Em Fevereiro de 1876 estava pronta a cobertura da sala principal do novo edifício (os florões da abóbada seria decorados com «armas e cordões») e, em Maio, requisitou-se o material para encher as abóbodas da casa onde ficaria instalada a máquina do relógio, o que só viria a acontecer em Agosto de 1877. Em Julho desse ano encomendava-se a cantaria destinada à construção da «galeria, cimalha, paraiteio e pináculos das quatro faces da torre do centro do novo edifício»²⁰⁵. Ainda no Verão de 1877 pagava-se ao escultor José Simões de Almeida Júnior o modelo executado em gesso para a estátua da Caridade, que seria colocada, uma vez passada à pedra pelos canteiros da Casa Pia, no nicho central do edifício (por cima da varanda). Certamente satisfeito com o andamento da obras, o Provedor da Casa Pia, Carlos Eugénio de Almeida, mandou fazer, ainda em 1876, uma série de fotografias das fachadas da igreja de Santa Maria de Belém e do novo edifício da Casa Pia, pela quais pagou um total de 90\$900 reis²⁰⁶.

As primeiras requisições de pedra para o último corpo projectado, referido como «Agulha da Torre Central» surgem em Junho de 1878, enquanto era construída a «abóboda oitavada na casa que dá comunicação às galerias dos quatro lados externos da torre central»²⁰⁷, ou seja, a galeria que remata o segundo corpo. No final de Outubro de 1878 a construção dá os primeiros sinais de instabilidade: requisitam-se duas pedras de Laveiras desbastadas, para substituir outras duas que se haviam quebrado nos seus respectivos lugares «sendo uma da guarnição sobre a porta principal do centro do edifício e outra é a verga de um portal que dá entrada para o terraço»²⁰⁸. Alguns dias depois, a 6 de

²⁰⁴ Embora se conheça um estudo assinado por Rambois e Cinatti de uns «quartos do Sr. Director» a colocar no «corpo central»; ignora-se se teria sido concretizado, já que nas requisições de materiais nunca foi referido.

²⁰⁵ BMCPL, *Obras: Requisições de materiais*, vol. 1: requisição nº 86.

²⁰⁶ In Idem, requisição nº 72.

²⁰⁷ In Idem, requisição nº 133.

²⁰⁸ In Idem, requisição nº 157.

Novembro encomendavam-se quatro barricas de cimento Portland «para betumar as juntas da cantaria da torre central do novo edifício», requisição que se repetia a 3 de Dezembro, com o mesmo fim. Visivelmente fragilizado o enorme edifício acabaria mesmo por concretizar a tragédia anunciada, desabando às 9 da manhã do dia 18 de Dezembro sobre cerca de oito operários²⁰⁹.

Este seria o fim da construção que merecera o entusiástico apoio financeiro de D. Fernando II, que desde o ano económico de 1873-1874 para ela contribuía com um total de 27:866\$664²¹⁰. A ligação do rei ao projecto surge por vias diversas. Não se estranha que o monarca, sempre tão ligado às causas artísticas, se interessasse pelos trabalhos que decorriam no mais emblemático monumento português. Esta suposição é reforçada pelo facto de o marquês de Ficalho, adjunto da Provedoria da Casa Pia (cargo que conservou mesmo após a morte de José Maria Eugénio), ser seu ajudante-de-campo. Era, pois, uma personagem de certo modo próxima de D. Fernando. Cinatti fora, além disso, um dos principais responsáveis pela remodelação dos interiores do palácio das Necessidades. Dificilmente se poderia admitir, portanto, que as obras de Belém fossem indiferentes a D. Fernando II. O seu interesse no desenvolvimento da reedificação e restauro do mosteiro hieronimita seria confirmado, não só pelas suas consideráveis doações monetárias, como pelo conhecimento de lhe terem sido remetidos, em Junho de 1876, desenhos realizados por Cinatti e Rambois para o corpo central da ala conventual²¹¹.

Da análise do livro de registo das requisições de materiais depositado no arquivo da Casa Pia, importa ainda considerar que, embora a esmagadora maioria das requisições seja assinada segundo a fórmula utilizada nos desenhos: *Rambois e Cinatti architectos*, a verdade é que em algumas requisições aparece somente o nome de Cinatti. Pelo contrário, o nome de Rambois jamais surge isolado, o que vem reforçar a ideia de uma preponderância de Cinatti na concepção e direcção de todas as obras de arquitectura assumidas em conjunto. A figura de Giuseppe Cinatti sobressai também sempre que se

²⁰⁹ «Desmoronamento da torre nova dos Jerónimos, em Belém» in *Diário de Notícias*. - (19 Dez. 1878); ver também «A catástrofe de Belém» in *Diário da Manhã*. - (19 de Dez. 1878).

²¹⁰ Cfr. Carlos Maria Eugénio de ALMEIDA, *op cit*, 1881, doc. 46. É importante salientar que as verbas disponibilizadas por D. Fernando II da sua fortuna pessoal não foram destinadas ao restauro da igreja como frequentemente se julga. Como se viu as principais obras da igreja iniciam-se em 1869 e deveriam ter estado concluídas em 1875. O que verdadeiramente teria motivado as doações do rei-consorte foi o novo edifício da Casa Pia desenhado por Cinatti e Rambois. Neste contexto é lícito pensar que a torre dos Jerónimos teria, pelo menos enquanto projecto, merecido a sua aprovação.

²¹¹ A 25 de Março de 1877 é paga uma requisição relativa a despesas havidas no ano anterior com a compra de uma pasta de veludo destinada à «condução dos desenhos que foram oferecidos a Sua Majestade El Rei o Senhor Dom Fernando», pela qual se pagou a quantia de 30\$000 reis.

trataram de questões de foro técnico, como a do parecer sobre o projecto para uma nova praça de touros encomendado a Valentim Correia, que atrás se mencionou, ou, por exemplo, quando foi necessário que a Casa Pia nomeasse alguém que representasse os seus interesses no processo de avaliação das antigas mercearias do Infante D. Luís activado pela Câmara Municipal de Belém. A escolha recaiu sobre Cinatti, «architecto» e António José Nunes, mestre-de-obras²¹². Rambois nunca é citado.

Contudo, de acordo com os depoimentos de Jaime Batalha Reis, ao longo do ano de 1978, Achille Rambois foi obrigado a assumir sozinho a responsabilidade das obras, face à ausência forçada de Cinatti, paralisado por uma «congestão cerebral»²¹³.

A derrocada da torre dos Jerónimos, projectada de acordo com a vontade do sucessor de José Maria Eugénio, logo transformada em «intercalação aguda e piramidal (...) em flagrante contradição de estilo com a plácida e bem definida horizontalidade geral do monumento»²¹⁴, ecoou por todo o país e levantou de imediato a dúvida sobre a competência técnica dos artistas italianos, dúvida essa que permaneceu aberta até aos dias de hoje²¹⁵. Ao chegar ao local da derrocada, onde também compareceram o Rei D. Luís, com os seus camaristas e ajudantes, bem como o Infante D. Augusto, D. Fernando II e a condessa de Edla, o Provedor da Casa Pia «oficiou ao Governo dando conta do desastre, demitiu o architecto, suspendeu todas as obras, mandou tomar conta dos materiais dos empreiteiros e ordenou o enterramento dos mortos à sua custa (...)»²¹⁶

No dia imediato ao desabamento foi nomeada pelo Governo uma comissão de inquérito às obras de reconstrução dos Jerónimos constituída pelos engenheiros Manuel Raimundo Valadas, Almeida de Eça e Cândido de Moraes, e pelo architecto Rafael da Silva Castro²¹⁷ (o mesmo que em 1860 traçara

²¹² BMCPL, *Registo dos Offícios e mais papeis do Inspector* N.º 1, n.º 99; Belém, 4 de Set. 1867.

²¹³ Cfr. J. Batalha REIS, *op. cit.*, 1879, p.131.

²¹⁴ Ramalho ORTIGÃO, *op. cit.*, vol. II, s/d, p. 147. Ao noticiar a catástrofe o *Diário de Notícias* de 19 de Dezembro de 1878 ainda se referia à torre como «Aquele alta e volumosa massa de alvenaria e cantaria delicadamente lavrada e cheia de emblemas, que formava a torre central da galeria e que lentamente se ia erguendo aos ares, a entestar com graciosos torreões que fecham os extremos da galeria (...)».

²¹⁵ «Como é que acontecem estas coisas? A que mãos está confiada a construção dos nossos edificios? Ignoram os nossos architectos as leis da estabilidade? Paredes, torres, acabadas de construir, caem como castelos de cartas ao mais ligeiro sopro, e este então nas bochechas do velho convento de Belém, que tendo afrontado os séculos, se ri da fragilidade do plagiário seu vizinho.» in *Diário da Manhã*. - (19 de Dez. 1878).

²¹⁶ In *Diário de Notícias*. - (19 de Dez. 1878).

²¹⁷ Cfr. R. ORTIGÃO, *op. cit.*, vol.I, s/d, p.220; O major de engenharia Manuel Raimundo Valadas era, desde 1872, delegado imediato da administração da Casa Pia e foi nomeado no próprio dia do desmoronamento director desta instituição, assumindo o controle das obras.

as plantas e alçados do mosteiro que haviam sido remetidos a Colson). O resultado dos seus trabalhos atribui as causas técnicas do desmoronamento a duas deficiências fundamentais: à «forma demasiadamente abatida das abóbadas superiores, projectando a curva das pressões fora da prumada das paredes mal fabricadas e delgadas» e ao defeito das fundações com os «alicerces inteiramente banhados de água, sem pozzolana nem cimento, assentando sobre uma camada de 1, 50 m de terreno de aluvião que o separava da rocha basáltica inferior»²¹⁸.

A ideia da fragilidade das fundações é ainda reforçada, quando, alguns anos mais tarde, após a comissão ter apresentado as suas primeiras impressões sobre o desastre, foram nomeados para elaborar novos projectos para edificio da Casa Pia, com o respectivo orçamento, Raimundo Valadas e Rafael da Silva Castro²¹⁹. Os projectos elaborados pela dupla Castro-Valadas interessam a este inquérito não só porque são, de algum modo, subsidiários do desenho idealizado por Cinatti e Rambois, mas porque, justificando-se a sua próxima execução, uma nova comissão de inquérito, nomeada a 28 de Março por officio da Direcção Geral de Obras Públicas do distrito de Lisboa, foi verificar o possível aproveitamento do que restara do corpo central desmoronado. Às primeiras impressões da comissão de 1879, juntar-se-ia agora um estudo aturado das fundações do edificio. A comissão, constituída por Alfredo Rufino Rato, Policarpo José da Costa Lima e Rafael de Castro, visitou os escombros de Belém entre 8 e 13 de Abril, acompanhada por Raimundo Valadas. A 28 desse mês apresentou as suas conclusões: «1ª. As actuais fundações da torre central do novo edificio da Casa Pia não apresentam as necessárias garantias de estabilidade à obra, que sobre elas se construir; 2ª. Deve por isso demolir-se o que resta da torre e recommençar a construção dos alicerces, que deverão assentar em terreno firme, que as sondagens feitas indicam encontrar-se a 6 ou 7 metros, abaixo da superficie do solo»²²⁰.

²¹⁸ Luciano CORDEIRO, *op cit*, 1895, p. 10.

²¹⁹ A 17 de Janeiro de 1880 apresentaram ao Ministério das Obras Públicas um conjunto de onze propostas para a reconstrução do corpo central abatido, que foram submetidas à aprovação do governo, o qual por seu turno as remeteu, para obter parecer, à Junta Consultiva de Obras Públicas e à Academia de Belas Artes de Lisboa. De acordo com Ramalho ORTIGÃO, «um empate de opiniões diversas, não tanto (...) sobre o valor dos projectos Castro-Valadas, mas sobre o critério fundamental da restauração aplicada a um edificio, cujo destino se achava a esse tempo vaga e obscuramente definido, demorou justificadamente a resolução definitiva do Governo (...)»; in *op cit*, vol. I, s/d, p. 221.

²²⁰ In Carlos M^a Eugénio de ALMEIDA, *op cit*, 1881, doc. 45, pp. 179-181; Depois da aplicação de sondas em diversos pontos estratégicos da obra desmoronada, a Comissão comprovou também que: «(...) em toda a extensão descoberta os alicerces assentam sobre terreno brando, que facilmente se deixa atacar pela picareta, tendo-se sem custo escavado numa pequena superficie o terreno debaixo da fundação da parede contigua à do nascente. (...) Passando a examinar o estado em que se mostram as alvenarias das fundações, notou a comissão o emprego de pedras de pequenas dimensões de proveniências diversas, misturadas com outras de dimensões, dureza e resistência muito diferentes, manifestando-se estes defeitos mais na parte superior do que na parte inferior dos maciços; apesar da presença de água nos caboucos e da humidade natural do terreno, as pedras foram cimentadas com argamassa ordinária, que nestas condições não faz presa, como era de esperar (...)» (p. 180).

As deficiências e fragilidades ao nível das fundações do edifício, sucessivamente constatadas, permitiram, até certo ponto, aliviar a carga da responsabilidade do arquitecto italiano e do seu companheiro Achille Rambois, uma vez que essa parte essencial da construção fora completada antes da sua contratação para as obras de Belém. Com efeito, a ordenação cronológica dos gastos imputáveis à reconstrução da ala conventual ocupada pela Casa Pia, publicada no *Relatório...da Administração* de 1881, demonstra claramente que a «abertura de caboucos» ocorreu entre 1860 e 1869, não voltando a repetir-se até 1880²²¹. Este facto permite, aliás, perceber de modo mais abrangente a razão pela qual o projecto dos italianos manteve estruturalmente a disposição dos corpos desenhada por Colson.

Os resultados dos inquéritos realizados, ao aliviarem as responsabilidades de Cinatti, comprovando a existência de negligências na execução dos trabalhos, também pelo incumprimento das normas de gateamento e da preparação e qualidade dos materiais, mais directamente ligados à supervisão do mestre das obras, suscitaram manifestações de apreço do próprio rei, que teria visitado o arquitecto para lhe reafirmar pessoalmente a inquestionabilidade da sua competência²²². Giuseppe Cinatti teria, porém, recusado descartar-se da derrocada e dos óbitos que esta provocara, e morreria alguns meses mais tarde, na madrugada de 24 de Julho de 1879, «de desgosto e de vergonha». ¶

O desmoronamento da «torre dos Jerónimos» no final de 1878, contribui, pela simbologia da tragédia, para encerrar o ciclo romântico português²²³. Cinatti morre, conscienciosamente, sem aceitar desculpas exteriorizadas para o desastre. Nenhuma causa, por mais fundamentada que fosse, poderia ilibá-lo completamente da imperdoável incúria de permitir o desenvolvimento, excessivo, de uma obra que espelhava toda a ambição do novo Provedor da Casa Pia de Lisboa. Isso mesmo comprova a «Representação dirigida pela Real Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos Portugueses ao Governo de Sua Majestade» num dos primeiros boletins editados em 1879²²⁴. Da sua análise sobres-

²²¹ Cfr. Idem. doc. 46-A.

²²² Notícia avançada por F. Keil do AMARAL, *op cit*, 1970, p. 74.

²²³ Cfr. J.-A. FRANÇA, *op cit*, vol. 1, 1974, p. 11.

²²⁴ O texto assinado pelo seu Presidente, Joaquim Possidónio Narciso da Silva, salienta «nos edificios, nos quais se têm dado desmoronamentos, e em muitos outros, que foram devidamente examinados (...)»: «1º Falta de proporção entre a altura total do edificio e a espessura, pelo menos das paredes principais (...); 2º Falta de acompanhamento de alvenaria nas abóbadas, pelo menos até aos rins (...); 3º Falta de encontros convenientes nas abóbadas; 4º Abuso no emprego de abóbadas abatidas sem as dimensões convenientes ou sem os encontros com a necessária estabilidade; 5º Falta de moderação no emprego dos arcos de cantaria (...); 6º Falta de emprego de ferrolhos de ferro em paredes, principalmente quando sujeitas às impulsões de abóbadas; 7º Falta de emprego de gatos; 8º Falta de espessura nos vergalhões dos

sai igualmente a necessidade de dar uma formação mais consistente aos operários pela «formação de escolas especiais para instrução e aprendizagem», bem como, ainda, a criação de «medidas severas contra os preparadores e fornecedores dos materiais de construção, no caso de abusarem da boa fé do consumidor»²²⁵.

Cinatti foi, não obstante, um dos pioneiros da recriação do estilo manuelino. A sua obra em Belém marcou a consagração do revivalismo neomanuelino, dando continuidade às citações introduzidas no palácio das Pena. A par do palacete de António Anjos em Sintra, duas outras obras denunciam o pleno assumir de uma estética arquitectónica romântica. São dois jazigos construídos em 1872 no cemitério do Alto de S. João, aos quais também já fizemos referência.

O primeiro foi riscado para receber a sepultura de José Maria Eugénio, falecido a 12 de Abril de 1872, a pedido de Carlos Maria Eugénio de Almeida como procurador de sua mãe, viúva. O projecto destinado ao terreno que o Par do Reino aí adquirira, ainda em 1855, em condições especiais²²⁶, foi levado à aprovação dos responsáveis da Câmara de Lisboa a 11 de Junho de 1872, ficando a sua construção autorizada seis dias depois²²⁷. O segundo projecto foi realizado a pedido da família de outro dos grandes negociantes da capital, Alexandre Joaquim de Sequeira Lopes, enriquecido no comércio angolano²²⁸. O pedido de aquisição do terreno, foi entregue aos serviços municipais do pe-

ferrolhos; 9º Falta de proporção entre o comprimento e as outras dimensões das barras, destinadas a servirem de gatos; 10º Falta de espessura conveniente nas primeiras fiadas dos forros exteriores de cantaria, para resistirem ao esmagamento (...); 11º Falta de emprego de pedras de cantaria ou mesmo de alvenaria, com dimensões convenientes e dispostas de modo que travem os cunhais, gigantes e botareús; 12º Falta de cuidado na construção dos alicerces; 13º Falta de preparação dos leitos das pedras das paredes; 14º Falta de rigor na escolha do material para as paredes (...); 15º Falta de esmero na preparação da cal; 16º Nenhum cuidado na manipulação das argamassas; 17º Falta de atenção na disposição e organização dos vigamentos (...); 18º Emprego de materiais completamente impróprios, para frontais e para as divisões interiores das casas; 19º Falta de cuidado em fazer assentar os alicerces sobre terreno consistente, em os construir com boa alvenaria argamassada (...); 20º Abuso de se construírem tanto os alicerces como as paredes sem ser por fiadas gerais, sucessivas e com juntas desencontradas (...). Falta de cuidado em deixar consolidar e assentar devidamente os trabalhos de alvenaria (...)» in *Boletim da Real Associação dos Architectos civis...* - N. 12 (1879), pp. 187-189.

²²⁵ In Idem, p. 189.

²²⁶ Eugénio de Almeida conseguiu que a compra do terreno no cemitério no Alto de S. João lhe fosse consignada de forma a isentar-se da exigência geral estabelecida no decreto-lei de 2 de Outubro de 1848, ou seja, da obrigatoriedade de proceder à construção de um jazigo no prazo máximo de um ano: ACML (Arco do Cego), jazigo nº 523, docs. 3-5.

²²⁷ «(...) Diz D. Maria das Dores Almeida, como cabeça de casal de seu falecido marido o Ex.^{mo} Conselheiro José Maria Eugénio de Almeida, que pretende colocar no cemitério do Alto de S. João no terreno que ali possui, com o nº 523, um jazigo para sua família conforme o desenho junto que remete à aprovação de V. Ex.^a (...) Lisboa, 11 de Junho de 1872»; Na planta e alçado do jazigo: «Aprovado, 17 de Junho de 1872»; Cfr. Idem, docs. 1 e 2.

²²⁸ Cfr. *Folha Comercial de Lisboa*. - N. 1268, 1279, 1306 (Jan. a Set. 1860): os registos das cargas declaradas no porto de Lisboa imputam-lhe a importação de matérias como café, algodão, cera, urzela, marfim e couros. Ver também Zacarias de Vilhena BARBOSA, *op cit.*, I parte, 1865, p. 348.

louro dos cemitérios, já com os planos da construção do jazigo calculado em 4, 5m de frente e equivalente medida de fundo, a 19 de Outubro de 1872²²⁹.

A construção de ambos os mausoléus, construídos por Cinatti²³⁰ no cemitério Oriental de Lisboa, praticamente em simultâneo, recusam o léxico classicista do panteão dos Palmela e do monumento sepulcral do conde das Antas que os antecederam, para abraçar um revivalismo neomanuelino directamente importado das obras em curso no mosteiro de Santa Maria de Belém. Em ambos se detecta um cuidado evidente na recriação dos elementos arquitectónicos, com particular destaque, no portal do jazigo de Eugénio de Almeida, para a reconstituição das colunas com capitéis de turbante e bases prismáticas típicas. Carregado pelo excesso da sobreposição de elementos decorativos, esse edifício é, porém, suplantado pela sobriedade, invulgarmente eficaz, do mausoléu da família Sequeira Lopes. Nele encontramos, já assumida como elemento manuelino, uma versão mais modesta da cúpula inventada por Cinatti e Rambois para a torre sineira da igreja do mosteiro hieronimita. Destaca-se finalmente a acentuação dos quatro ângulos pela introdução de conjuntos de contrafortes rematados por pináculos espiralados.

²²⁹ ACML (Arco do Cego), jazigo nº 1376, doc. 1: «(...) Dizem D. Aureliana Emília de Sequeira Lopes e seus filhos que pretendem mandar fazer um túmulo e jazigo conforme os desenhos juntos no cemitério oriental no respectivo alinhamento, e como o não poderão mandar fazer sem a autorização de V. Ex.as, por isso pedem lhe mandem vender o terreno necessário de 4. 5m de frente por 4, 5m de frente a fundo para no dito ter jazigo para si e sua família (...). Pelo terreno a família pagaria a quantia de 978\$750 reis a 28 de Outubro do mesmo ano; cfr. Idem, doc 2.

²³⁰ Atribuição confirmada por Jaime Batalha REIS, *op cit*, 1879.

«(...) a idealização era o primeiro traço característico do talento de José Cinatti. O segundo consistia na necessidade de clareza, de precisão, de correcção luminosa. O seu espírito não produzia espontaneamente as simbolizações vagas, místicas e indeterminadas do gótico. Era sobretudo um cultor da Grécia e um adorador da natureza, querendo os espíritos cheios de lógica e os edifícios cheios de luz que se reflectisse em linhas sóbrias, em ornamentações destacadas, produzindo um claro-escuro nítido e simples. Esta é a qualidade característica que se nota em todos os seus trabalhos de arquitectura».
Jaime Batalha Reis, 1879.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cinatti perdeu aquele que foi, sem dúvida, o maior desafio da sua carreira de arquitecto. O desmoronamento da torre dos Jerónimos não pode deixar de ser entendido como o destino infeliz de uma proposta ambiciosa de complemento de um monumento histórico elevado a símbolo da nação. Este retumbante falhanço, simbolicamente associável ao final do período romântico português, tanto quanto a decisão da abertura da Avenida da Liberdade e a consequente demolição do Passeio Público, foi determinante na consolidação de um juízo negativo face ao processo de desenvolvimento da arquitectura no século de Oitocentos, na medida em que reforçou uma via de abordagem apostada em demonstrar a irresponsabilidade da atribuição da obra de Belém a Giuseppe Cinatti e ao seu companheiro Achille Rambois.

A urgente necessidade de reflexão em torno dessa visão, fundada em valores definidos *a priori*, ganha uma consistência agudizada em face do estudo que agora se apresenta. Por um lado, destaca-se a inadequação de críticas historiográficas, fundamentadas na insipiência da formação arquitectónica de Cinatti e na consequente sobrevalorização da sua prática cenográfica. O conhecimento retrospectivo do seu percurso dá provas suficientes das suas habilitações na disciplina construtiva. Este factor, aliado à evidência de uma crescente sensibilização para os vectores preponderantes de importação historicista ao nível da criação arquitectónica, geridos com mestria na casa de veraneio edificada para António Anjos, em Sintra, e às experiências eborenses de intervenção no domínio do restauro patrimonial, impede que se considere como leviana a escolha assumida por José Maria Eugénio de Almeida o que, aliás, se coaduna com o nível de empenhamento e de rigor na procura de informação adequada imputáveis ao Provedor da Casa Pia. Cinatti foi, sem dúvida, um dos profissionais mais prestigiados e com mais obra realizada no panorama da actividade construtiva nacional. O estado actual do conhecimento histórico relativo ao contexto da produção arquitectónica dos anos do Ro-

mantismo português, permite-nos afirmar que, à excepção de Possidónio da Silva, o italiano seria um dos arquitectos que mais provas dera de merecer tal encargo. Como explicar então o fracasso incontornável do empreendimento ?

Resta-nos ponderar sobre um dado bastante mais prosaico. O avolumar das expectativas criadas em torno do edifício, projectado de modo a evidenciar a ala conventual de Santa Maria de Belém, revelam a ambição desmedida assumida pela provedoria da Casa Pia após a morte de Eugénio de Almeida em Abril de 1872. É, porém, impossível negar que a ideia de «acrescentar um monumento ao Monumento» teve no arquitecto um cúmplice empenhado.

Entendidas como um estilo exclusivamente nacional, a arquitectura e decoração manuelinas consagradas no mosteiro de Belém, que a crítica contemporânea entusiasticamente celebrava, mas tardaria em definir (na verdade as polémicas sobre o manuelino permanecem vivas, mesmo nos dias de hoje), abriam uma via privilegiada à consagração de um arquitecto que fundara fora do seu país de origem a totalidade da obra criativa. Afectado desde muito cedo pelo sentimento de uma certa xenofobia, veiculada pela agudização do nacionalismo romântico (recordemos as polémicas geradas sobre a construção do monumento a D. Pedro IV), e marginal em relação ao meio dos arquitectos portugueses, ou seja, sem quaisquer vínculos ao domínio das encomendas oficiais, à Academia ou sequer à Real Associação dos Arquitectos Civis, Cinatti jamais perdeu a condição de imigrado. A obra dos Jerónimos ofereceu-lhe, aparentemente, o resgate dessa situação, legitimado por um vastíssimo período de produção portuguesa. Obra final de carreira, iniciada já próximo dos 60 anos e continuada por mais dez, na reconstrução da «torre dos Jerónimos» Cinatti, como bem viu Jaime Batalha Reis, não se assumiu como restaurador mas antes como o último continuador. Neste dado reside a diferença básica em relação aos trabalhos realizados em Évora, de plena reintegração do património monumental, onde devemos inserir mesmo as imaginosas Ruínas Fingidas. Dela se pode dizer, consequentemente, que foi uma tentativa forçada de superar, em definitivo, condicionantes que lhe ensombravam a integração plena no universo artístico do seu país de adopção. Esta postura estava à partida condenada. Cinatti triunfara precisamente pela mais valia que a sua formação italiana lhe conferia, como bem demonstra a sua prestação no domínio da arquitectura privada.

Apesar da sensibilidade para a apreensão de alguns dados essenciais da arquitectura manuelina, que é forçoso reconhecer-lhe, particularmente na obra de Belém, onde a arquitectura manuelina foi revali-

dada na sua genuína vocação de linguagem de poder, mas também em construções paralelamente desenvolvidas, como os dois jazigos do alto de S. João ou o palacete de António Anjos em Sintra, o artista italino jamais superou integralmente o vínculo a citações arquitectónicas italianizantes como nos atesta a proliferação de *loggias* e o coroamento da torre sineira da igreja de Belém com uma imprópria cúpula, que voltou a utilizar no mausoléu riscado para a família Sequeira Lopes. No entanto, a obra de complemento do mosteiro hieronimita, o seu «canto do cisne», enferma sobretudo de uma embriaguez que suplanta o fenómeno do desenvolvimento de uma estrutura arquitectónica mal ali-cerçada, já que é válida, também, enquanto metáfora das limitações de um homem a quem, em última análise, escapou a percepção dos valores mais significativos da sua obra de arquitecto: rigor clássico, harmonia, moderação, ou discrição, como preferiu José-Augusto França, e uma notável sensibilidade para os fundamentos da arquitectura nacional, pautados antes pela persistência de uma tradição clássica depurada e desornamentada, que era, afinal, a antítese das efabulações decorativas do manuelino. Comprovada parece ficar, portanto, a sua sobrevivência, a par de uma cultura arquitectónica que criou os revivalismos históricos, ou exóticos, por via do mudejarismo, mas que os remeteu preferencialmente para uma geografia pitoresca adequada, como a de Sintra, mesmo antes da edificação da Pena.

O que este estudo demonstra inequivocamente, esperamos, é a superlativa qualidade e a preponderância da prestação de Cinatti no domínio da arquitectura privada. Deixa, assim, de ser possível sustentar a opinião, algo generalizada, de que à cenografia Cinatti foi buscar a inspiração para a prática da arquitectura. Muito menos se torna defensável a ideia de que o sucesso do cenógrafo italiano, como criador dos espaços de habitação da elite social do liberalismo, deva atribuir-se ao desejo de transformar em *décor* do quotidiano o mundo ilusório da ópera, como foi já defendido. Nada obsta, porém, que se considere a sua experiência cenográfica, pelos fermentos românticos que desde sempre lhe foram inerentes, como agente de libertação da rigidez do léxico neoclássico, responsável, a par de outros factores, pela diversificação das possibilidades no campo da criação arquitectónica. Neste sentido, deve distinguir-se como obra de maturidade plena, mais do que o exercício revivalista de Belém, a morada de veraneio de António Anjos, pela surpreendente superação dos rigores da composição clássica perceptível na articulação tendencialmente assimétrica dos volumes.

Arreigado inicialmente a valores construtivos conotáveis com o neoclassicismo italiano, numa via de particular neopalladianismo, Cinatti cedo demonstrou capacidade de assimilação dos princípios ine-

rentes à sóbria tradição da arquitectura lisboeta, reequacionada na maioria dos edifícios que aqui riscou. Essa proposta, válida, pelo menos até meados dos anos 70, como atesta o palacete edificado para Policarpo Anjos, ao Príncipe Real, soube conviver singularmente com experiências de pendor mais decorativo como a que, logo em finais da década de 50, concretizou em Évora. Um mais perceptível sentido de adaptação ao percurso supra-nacional definido pela arquitectura oitocentista lê-se, sobretudo, no palacete construído para Manuel Nunes Correia, pela abertura a um léxico ornamental eclético filiado num gosto *Beaux Arts*, afastado da retórica ornamental do classicismo e validado enquanto proposta personalizada de animação arquitectónica. Face às contingências específicas de cada encomenda, Cinatti deixa bem perceptível uma marca autoral nos edifícios que constrói, pela verificada persistência de esquemas de composição e adequação na distribuição dos espaços interiores.

Cinatti criou uma imagem de competência e bom gosto no seio da elite burguesa oitocentista, revelada no desenvolvimento de uma obra que soube manter uma total coerência, mesmo quando lhe detectamos soluções formais aparentemente distintas, e que, assim, parece distanciar-se do contexto geral da arquitectura portuguesa desses anos. Acompanhando o sentido da evolução do gosto da própria sociedade, os seus projectos, construídos e não, denunciam uma boa capacidade de gerir os rigores da sua formação clássica, no sentido da conquista de uma, cada vez maior, flexibilidade. A sua maturidade artística foi gerada no seio da sua própria obra, por uma tendência evolutiva que resulta da sequência das construções, o que significa que é a arquitectura que gera a arquitectura.

Forçoso é reconhecer igualmente que os valores basilares comuns a todas as suas obras não se coadunam com a feição exuberante e predominantemente decorativa identificada com a produção arquitectónica do século XIX, o que não é, todavia, sinónimo de alheamento em relação às possibilidades do trabalho mais atento à exploração de um léxico ornamental ou, sequer, às exigências da criação revivalista, como as experiências neomanuelinas, melhores ou piores, bem demonstram. Nunca Cinatti deixou que o valor da ornamentação se sobrepusesse ao valor da estrutura. Essa foi, talvez, a maior herança da sua formação italiana e classicista, subjacente, afinal, a toda a sua actividade de arquitecto. Disso mesmo se deu conta Jaime Batalha Reis quando, ao enunciar os princípios fundamentais da sua obra cenográfica e arquitectónica, confirmava que nem só a idealização constituía o traço mais significativo da sua criação artística. A sua obra era vinculada pela necessidade de clareza e de precisão, pela valorização da lógica e pela preferência de linhas sóbrias, próprias de quem elegera a

arte grega e a natureza como arquétipos de harmonia e do Belo, pelo que não produzia espontaneamente as «simbolizações vagas, místicas e indeterminadas do gótico», embora as contingências da sua actividade profissional acabassem por exigí-las.

A sistematização global do percurso definido pelo arquitecto italiano em território nacional assume ainda uma importância que excede a visibilidade de um percurso pessoal no domínio da criação arquitectónica. O destaque conferido à sua actividade como criador de espaços de residência demonstrou igualmente a necessidade de se reavaliar a importância que a habitação privada adquiriu no seio da elite social reodenada pelo Liberalismo, não só como espelho do bem estar económico e demonstração pública de um *status* frequentemente recém adquirido. A preocupação em preservar a intimidade do convívio familiar no seu sentido mais restrito, a par de crescentes exigências de comodidade, tiveram um reflexo palpável na distribuição dos espaços internos da habitação. É, por isso, francamente redutor ponderar a contribuição de Cinatti para a definição de uma tipologia de habitação afecta aos valores de sociabilidade e vivência quotidiana da elite promovida pela economia capitalista, apenas sob o ponto de vista da qualidade do desenho dos alçados. Se é bem verdade que, desde finais dos anos 50, ninguém desenhava uma fachada nobre melhor do que ele, como desde cedo defendeu José-Augusto França, não podemos deixar de ponderar igualmente sobre a necessária tradução das exigências de um núcleo social tão apostado em investir numa imagem de prestígio quanto em preservar e rodear do maior conforto a vida familiar.

A observação da obra de Cinatti permite-nos, assim, colocar a hipótese de ao palacete oitocentista ter estado reservada a expressão de um novo modo de habitar, sensivelmente revolucionário e importante na definição das linhas essenciais do desenvolvimento futuro da habitação, cada vez menos nobre e mais burguês, consignado pelo alargamento da camada social de situação económica confortável. Do mesmo modo, julgamos, revela-se indispensável aprofundar a reflexão e o conhecimento no domínio da História social. Grupo de influência por excelência, a grande burguesia liberal parece merecedora de um entendimento renovado, livre do estigma tendencioso e demasiadamente generalista que, sobretudo, a Geração de 70 logrou impôr-lhe. Só esse esforço, fundamentado numa abordagem criteriosa poderá consignar uma compreensão mais profunda das aspirações ou limitações próprias de uma elite social que foi revolucionária, mas também muitas vezes medíocre. Permitiu este inquérito descobrir-lhe novos motivos de interesse que, embora sustentados por casos específicos e pontuais, nos parecem legitimar a necessidade de rever a tradicional noção de esterilidade cultural, nos

mesmos moldes em que a historiografia mais recente tem reabilitado o seu comportamento económico. Indubitável parece ser, a partir do núcleo analisado na sequência deste estudo, a qualidade resultante da associação das intenções mecénicas e do trabalho de um arquitecto apto a concretizá-las. À sua conjugação se ficam devendo alguns dos melhores edifícios de habitação realizados no período romântico em Portugal.

O conhecimento sistematizado da actividade de Giuseppe Cinatti em Portugal surge, finalmente, como uma plataforma privilegiada para uma visão alargada dos anos de Romantismo nacional definido em datas sintomaticamente coincidentes com a sua chegada ao país e a sua morte, em 1879. Na sua essência paradoxal, a sua obra demonstra-nos o mau entendimento que alguma análise historiográfica tem feito da produção arquitectónica oitocentista. O discurso crítico dos últimos anos, embora confrontado com a especificidade da cultura portuguesa, não parece ter resistido a uma abordagem comparativa fundamentada nos exemplos de outras culturas europeias. Pleno de contradições, o romantismo português sucumbe perante tais modelos. Alheia à expressão de um pensamento firmemente elaborado (Herculano é, talvez, a única excepção), a cultura nacional desenvolveu-se sem ter consciência da necessidade de uma opção romântica, que só empiricamente se pôde afirmar. Não é legítimo, no domínio da produção arquitectónica, confundir a arquitectura do Romantismo com o fenómeno dos revivalismos históricos. Experiência parcelar, ela não abrange mais do que uma parte restrita, mesmo geograficamente, da actividade construtiva. Reduzir o estudo de um período tão rico à procura exclusiva desse fenómeno embarga uma compreensão global deste tempo histórico, da arte que produziu e o produziu. Neste sentido, o estudo de José-Augusto França deve ser uma vez mais destacado pelo modo como abordou o fenómeno dos revivalismos, chamando simultaneamente a atenção para o facto de, independentemente da sua qualidade, os palacetes serem o elemento mais significativo da construção no período romântico.

Ainda que o contexto da prestação de Cinatti em Belém merecesse ser reequacionado, o programa que presidiu, quer à reintegração da igreja, quer ao complemento da ala conventual, atesta-nos, pelo contrário, a pertinência dos debates historiográficos desenvolvidos em torno da questão do restauro monumental oitocentista. Salienta-se, particularmente, o sentido da convicção romântica de uma «unidade de estilo» que era imperioso reencontrar. Coube-lhe a legitimação de acções demolidoras, que desvirtuaram impiedosamente os testemunhos de intervenções e acrescentos identificados com épocas posteriores à da fundação, independentemente da sua qualidade artística. Do mesmo modo,

confirma-se a ideia da possibilidade de um reencontro virtual com as intenções criadoras do arquitecto original, génese dos exercícios de «complemento» de múltiplos edifícios, nos moldes definidos a partir da experiência francesa de Viollet-le-Duc, mas raramente munidos do seu investimento histórico e arqueológico. O irrefutável conhecimento que, pelo menos, Eugénio de Almeida detinha da obra do mestre da arquitectura francesa, não impediu a desmedida ambição da torre desmoronada, vitimada pela vergonha, como chegou a afirmar Ramalho Ortigão, num texto em que amplamente citava os exemplos de restauros concretizados, precisamente, por Viollet-le-Duc. Nesse universo de acção tão delicado, mesmo depois da publicação da Carta de Veneza, o século XIX ganha pelo pioneirismo das suas intenções que, bem ou mal, teceram o caminho indispensável à definição das correctas limitações do papel de um arquitecto-restaurador. Dos erros do passado beneficiariam os trabalhos do futuro mesmo se o compasso de espera foi, por vezes, demasiadamente longo.

Seja como for, o valor da contribuição de Cinatti no quadro da produção arquitectónica de Oitocentos não se comove com a apreciação negativa da sua prestação no monumento de Belém. Se a sua qualidade foi exemplar na região de Lisboa, não devemos esquecer igualmente que, em Évora, a sua presença foi um dos agentes mais significativos da «modernização» do tecido urbano, com destaque fundamental para o projecto do Passeio Público e para a sua animação com as celebradas Ruínas Fingidas, mas também pela séria actuação no domínio do restauro patrimonial.

Do resultado da pesquisa efectuada, plena de pistas de análise que se tornaram impossíveis de abordar, retemos a consciência que a inventariação das obras realizadas pelo arquitecto italiano em território nacional não se esgota no esforço de sistematização aqui apresentado, pelo que assumimos, desde já, o compromisso de prosseguir e alargar o sentido desta investigação, numa perspectiva que deverá, necessariamente, contemplar um esforço de conhecimento mais abrangente da arquitectura de Oitocentos. Só uma reflexão fundamentada pela análise de outras regiões, de outras obras, de outros percursos e de outros protagonistas, sobretudo nacionais, poderá possibilitar um mais profundo entendimento da produção arquitectónica do período romântico. Neste sentido, o trabalho que agora se apresenta deverá ser entendido como uma «obra aberta», na medida em que só estudos futuros poderão completá-la. O sentido dessa possibilidade é, evidentemente, condicionado pela natureza do próprio conhecimento histórico, sempre imperfeito, condenado para todo o sempre a refazer-se a si próprio. Nisso reside, afinal, o seu fascínio, a sua inesgotável fonte de motivação criativa.

ÍNDICE GERAL

AGRADECIMENTOS	3
INTRODUÇÃO	5
I PARTE	
FORMAÇÃO E PERCURSO DE UM ARQUITECTO-CENÓGRAFO	
1. FORMAÇÃO, ACOLHIMENTO E OBRA CENOGRÁFICA	
1.1. Lisboa, 1836	15
1.2. Anos de formação	24
1.3. O assumir de uma parceria: Achille Rambois e a prática cenográfica	29
2. ENCENAÇÕES DO REGIME	
2.1. Projecto de monumento a D. Pedro IV e decorações efémeras	44
2.2. Monumento funerário do conde das Antas	51
II PARTE	
MODOS DE HABITAR OU RETRATOS DA ELITE OITOCENTISTA	
1. CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS	57
2. PRIMEIRAS INCURSÕES NA ARQUITECTURA DA VIDA PRIVADA	
2.1. Remodelação do palácio das Necessidades	85
2.2. Obras para o duque de Palmela	
2.2.1. Remodelação e acrescentos no palácio do Calhariz	110
2.2.2. Panteão do cemitério dos Prazeres	124
2.2.3. Um projecto para a quinta do Lumiar	126
3. EDIFÍCIOS DOS ANOS 50: ENTRE A ERUDIÇÃO CLÁSSICA E O COMPROMISSO DA TRADIÇÃO	
3.1. Obras para Tomás Maria Bessone	130
3.2. Um projecto de <i>villa</i> rústica	142
3.3. Intervenção no palácio dos marqueses de Castelo-Melhor	144
3.4. Asilo da Infância Desvalida D. Pedro V	148
3.5. Obras em teatros	159
3.6. Palacete Iglésias	164
3.7. Casa Pereira da Costa	178
3.8. Edifícios de rendimento da Casa de Bragança: uma proposta alternativa de habitação burguesa	183
4. SINTOMAS DE MUDANÇA OU O DESPERTAR DO OLHAR PARA A ARQUITECTURA MEDIEVAL	
4.1. Palacete de José Maria Ramalho	201
4.2. Cocheiras de José Maria Eugénio de Almeida	213
5. CONQUISTA DO ECLETISMO COSMOPOLITA	
5.1. Palacete de Manuel Nunes Correia	230
5.2. Um projecto para o Visconde da Horta	241
6. OBRAS PARA A FAMÍLIA ANJOS: DA TRADIÇÃO CLÁSSICA AO ECLETISMO REVIVALISTA	
6.1. Palacete de Policarpo José Lopes dos Anjos	245
6.2. Casa de veraneio de António Lopes Ferreira dos Anjos	253

III PARTE	
INTERVENÇÃO NO PATRIMÓNIO MONUMENTAL	
1. RENOVAÇÃO URBANÍSTICA E PATRIMÓNIO MONUMENTAL DE ÉVORA	
1.1. Política de melhoramentos urbanos: comunhão de interesses públicos e privados	263
1.2. Construção do Passeio Público e as primeiras intervenções na herança monumental	269
1.3. Restauro do templo de Diana	283
2. CIRCUNSTÂNCIAS DO RESTAURO E COMPLEMENTO DO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE BELÉM	
2.1. Programa reformador de José Maria Eugénio de Almeida	292
2.2. Primeiros projectos e primeiras obras	298
2.3. Intervenção de Cinatti e Rambois	315
CONSIDERAÇÕES FINAIS	335
ÍNDICE GERAL	343
ÍNDICE ANALÍTICO	345
ÍNDICE ONOMÁSTICO	355
BIBLIOGRAFIA	361

ÍNDICE ANALÍTICO

INTRODUÇÃO p. 5-11.

I PARTE: FORMAÇÃO E PERCURSO DE UM ARQUITECTO CENÓGRAFO

1. FORMAÇÃO, ACOLHIMENTO E OBRA CENOGRÁFICA. 1.1. Lisboa, 1836. Contexto da chegada de Cinatti a Portugal p. 15. Coincidência da vinda de D. Fernando II p. 16. Setembrismo e reforma do ensino: criação das Academias de Belas Artes e do Conservatório; acção de Garrett p. 16-19. Herculano: o assumir de uma estética romântica e a defesa dos monumentos pátrios p. 19-22. Neoclassicismo e Romantismo na arquitectura nacional: coexistência de duas sensibilidades p. 22-23. 1.2 Anos de formação. Classicismo da cultura italiana na primeira metade do século XIX p. 24. A *Duomo* de Milão: intromissão da herança gótica; intervenção de restauro de Carlo Amati p. 24-25. «Subversão» romântica face ao predomínio do classicismo: referentes arquitectónicos e o papel da cenografia p. 25-27. Síntese dos vectores dominantes na formação de Giuseppe Cinatti; frequência da Academia de Brera p. 27. Cenografia em Lyon p. 28. Achille Rambois: formação de cenógrafo no *Pateo* de Milão p. 29. 1.3. O assumir de uma parceria: Achille Rambois e a prática cenográfica. Escrituração para a Ópera de Lisboa: Cinatti «paisagista» e Rambois «executor de vistas de arquitectura» p. 29-30. Excentricidade do carácter de Achille Rambois; universo cultural de Cinatti e casamento com Marietta Rivolta p. 30-31. O papel «civilizador» da ópera e o potenciar do investimento na cenografia; tentativa de reforma do teatro lírico pelo conde de Farrobo p. 31-32. Colaboração dos cenógrafos de S. Carlos no Teatro das Laranjeiras p. 33. Fundamentos estéticos da pintura de cena; pinturas para *Guilherme Tell*, Rossini (1836), *D. Giovanni*, Mozart (1837) e *La Forza del Destino*, Verdi (1873); vocação musical da imprensa especializada: ausência de fortuna crítica no domínio da cenografia p. 33-36. Os panos para *Roberto do Diabo* de Meyerbeer (1838) e a sua reutilização em 1842: rentabilização do investimento p. 36. As vistas para a encenação da *Aida* de Verdi (1878) marco do final de uma carreira; *O Ocidente* publica a primeira crítica formal consagrada ao domínio da encenação p. 37-38. Colaboração de Rambois e Cinatti no Teatro de D. Maria II; sucesso da «cena do vapor» em *Cora ou a Escravatura* (1862) p. 39. Dificuldades financeiras na gestão do Teatro e a acumulação de dívidas à dupla de cenógrafos; a apresentação de uma queixa formal ao embaixador de Itália e ameaça de interrupção dos trabalhos em curso p. 39-41. Projecto indeferido de criação de uma escola de cenografia em Lisboa; dois discípulos: Procópio Ribeiro e Ercole Lambertini p. 41-41. A pintura cenográfica como repositório de sensibilidade romântica; contributos possíveis para o amadurecimento da cultura visual: a atenção à paisagem e o revivalismo nas citações arquitectónicas; especificidades e limitações da disciplina cenográfica p. 42-43. A preponderância da formação clássica de Cinatti; produção cenográfica como base do reconhecimento público e da abertura ao domínio da arquitectura p. 43.

2. ENCENAÇÕES DO REGIME. 2.1. Projecto do monumento a D. Pedro IV e decorações efémeras. Antecedentes da abertura formal do primeiro concurso (1842); Castilho e Herculano: a questão da nacionalidade dos projectos no contexto da atribuição da obra do Teatro de D. Maria II a Fortunato Lodi p. 44-45. Crítica de Castilho: merecimentos e reservas do desenho de Cinatti; considerações sobre os riscos de Rambois e Lodi; exposição dos desenhos p. 45-46. Guerra ao concurso impulsionada por Castilho: as adversidades do regulamento; insistência nas fraquezas dos projectos assinados por Lodi; louvores ao risco de Cinatti p. 47-48. A proposta de Cinatti p. 48. A coluna de Himeneu levantada por ocasião dos festejos de casamento de D. Pedro V (1858) p. 49. Arranjos efémeros para o casamento de D. Luís I (1862): o «arco do Comércio»; colaboração do escultor Victor Bastos p. 49-50. Uma nova coluna para o Rossio p. 50. 2.2. O monumento funerário do conde das Antas. Circunstâncias da atribuição de um título e protagonismo na revolta

da Patuleia *p. 51*. O monumento funerário projectado por Cinatti; nova colaboração com Victor Bastos *p. 52*. Vínculo de Cinatti a um léxico arquitectónico e ornamental de raiz clássica *p. 53*.

II PARTE: MODOS DE HABITAR OU RETRATOS DA ELITE OITOCENTISTA.

1. CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS. Elite social do liberalismo: definição do núcleo de encomendadores. Ascendente socio-cultural na criação dos espaços de habitação *p. 57*. Condições de desenvolvimento da burguesia oitocentista: do período pombalino à Regeneração *p. 57-58*. Persistência de valores tradicionais; desinvestimento no sector industrial; balanço negativo dos anos «libero-capitalistas» *p. 59*. Síntese social entre a «nova» e a «velha» aristocracia *p. 59-60*. Burguesia liberal na génese dos valores da sociedade contemporânea *p. 60-61*. A família como núcleo base da organização civil; normalização de condutas: os manuais de civildade *p. 62*. Alheamento da elite social em relação à produção artística nacional; a arquitectura afecta à iniciativa privada como sector criativo em expansão *p. 63*. Habitação: imagem de prestígio social e consagração da intimidade familiar *p. 63-64*. O despontar de uma consciência urbanística atenta às exigências do «progresso civilizacional»; legislação *p. 64-65*. *** Características da habitação nobre: contenção ornamental; persistência da distribuição orgânica dos espaços; casa como universo interior; ausência de zonas de circulação e polivalência na utilização das divisões *p. 67-68*. Vocação de aparato inerente ao conceito de habitação nobre face à longevidade do sentido de despojamento na arquitectura *p. 69-70*. Emergência tardia do conceito de intimidade e primeiros sintomas de alteração no modo de habitar: tendência para a tripartição dos espaços, procura de conforto, defesa da privacidade da vida familiar, valorização do aparato *p. 70-72*. O final de Setecentos um período de transição entre dois modos de vida e dois gostos de formação estética distintos; o palácio dos barões de Quintela: síntese de valores tradicionais e inovadores *p. 72-73*. Importação do Neoclassicismo *p. 74-75*. Persistência do modelo pombalino na tipologia dos prédios de rendimento *p. 75-77*. Habitação privada: sector construtivo em expansão *p. 77*. *** O palacete como fenómeno mais significativo da arquitectura romântica; frequente desequilíbrio entre a primazia da vocação de aparato e a atenção ao conforto *p. 78*. Impossibilidade de uma definição tipológica; conquista de um sentido de personalização da arquitectura: o papel da decoração *p. 78-79*. Restrição geográfica das experiências revivalistas; austeridade do palacete urbano: franquia tardia da disciplina arquitectónica lisboeta *p. 79-80*. Palacete: habitação nobre adequada à sociabilidade burguesa *p. 80*. Cinatti: intervenção activa no domínio da arquitectura privada; ausência de um corpo estruturado de arquitectos nacionais *p. 81-82*. Questão da parceria: primazia de Cinatti no domínio da arquitectura *p. 83*. O seu isolamento em relação aos meios «oficiais» da arquitectura portuguesa *p. 84*.

2. PRIMEIRAS INCURSÕES NA ARQUITECTURA DA VIDA PRIVADA. 2.1. Remodelação do palácio das Necessidades. Contexto da escolha de Cinatti para as obras de redecação e reordenação do paço *p. 85-86*. Desadequação das estruturas internas de herança setecentista e primeiras intervenções *p. 86-87*. Programa das alterações projectadas a partir de 1844 *p. 87-88*. Colaboração com Possidónio da Silva: falsa ideia dos trabalhos estruturais à exclusiva responsabilidade do arquitecto da Casa Real; obras entregues à direcção de Cinatti *p. 88-90*. Participação de António Manuel da Fonseca *p. 90*. Duas versões de um projecto inédito para o acrescento da ala nascente das instalações palacianas *p. 91-93*. Renovação decorativa dos espaços de habitação e recepção; preservação de um sentido de unidade face ao tratamento individualizado de cada divisão; filiação do projecto nas correntes de gosto de recuperação historicista *p. 93-94*. As escadarias: alterações ao plano original *p. 94-95*. Atenção votada ao arranjo dos espaços de recepção: primado classicizante das soluções ornamentais *p. 96-97*. A «sala das damas ou etrusca»: decoração de grotescos e a influência do estilo *Império* *p. 97-99*. Possidónio da Silva e o arranjo da «sala do bilhar» *p. 99*. Pinturas decorativas a cargo de mestre Fonseca *p. 100*. A nova «sala de jantar» *p. 101-102*. Outros recursos de animação parietal: a aplicação de sedas e a persistência dos jogos de espelhos; desenho do mobiliário *p. 102-104*. As pinturas da «sala do renascimento»

realizadas por Cinatti e Rambois: equivalência na cenografia; a atenção à paisagem e a sua dignificação com citações arquitectónicas *p. 104-106*. Intervenção pontual na remodelação do palácio da Ajuda: as vistas de Itália e Portugal da «sala de Saxe»; persistência de uma composição cenográfica e alheamento dos valores estéticos do naturalismo *p. 106-109*. Decorações efémeras em cerimónias oficiais e festividades *p. 109*. **2.2. As obras para o duque de Palmela. 2.2.1. Remodelação e acrescentos no palácio do Calhariz.** Contexto da opção pelo investimento na modernização do palácio dos Sousa Calhariz *p. 110-112*. Atribuição da direcção da obra a Cinatti em 1842 *p. 112-113*. Motivações para a realização do empreendimento; negociações com o Município para o aumento da propriedade: a alienação da rua do Trombeta; contrapartidas pecuniárias e em benfeitorias urbanas *p. 113-115*. Teor das obras dirigidas por Cinatti: restauro, remodelação decorativa dos interiores e criação de um anexo aberto sobre o jardim; respeito pela feição primitiva do edifício *p. 115-116*. Estrutura neoclássica do acrescento riscado por Cinatti; valorização do espaço ajardinado *p. 117-118*. Projecto de remodelação dos interiores: aparato, privacidade e conforto; estuques e pinturas anunciam o gosto classicista e a ornamentação Império do programa das Necessidades; crítica de Raczyński *p. 118-120*. Propriedades dos Palmela na península de Setúbal *p. 121*. Possibilidade da intervenção de Cinatti em obras de conservação do convento da Arrábida; «restauro» do palácio seiscentista do Calhariz da Arrábida *p. 122-123*. **2.2.2. O panteão monumental do cemitério dos Prazeres.** Uma sepultura-monumento: consolidação da imagem de prestígio; um cemitério dentro do cemitério *p. 124*. Grandiosidade e simbolismo da forma arquitectónica adoptada *p. 124-125*. **2.2.3. O projecto para a quinta do Lumiar.** Aquisição do palácio do marquês de Angeja; investimento no alargamento dos terrenos envolventes: a anexação da quinta do Monteiro-Mor *p. 126-127*. O projecto de Cinatti para a redefinição do alçado posterior do palácio *p. 127-129*.

3. EDIFÍCIOS DOS ANOS 50: ENTRE A ERUDIÇÃO CLÁSSICA E O COMPROMISSO DA TRADIÇÃO. 3.1. Obras para Tomás Maria Bessone. Percurso ascensional de Tomás Maria Bessone; formação e gestão de uma das mais importantes casas comerciais de Lisboa; auxílios à causa Liberal *p. 130-131*. Decisão da aquisição de uma nova morada familiar; aprovação do prospecto de transformação do antigo paço dos duques da Ribeira pela Câmara de Lisboa; valor da memória do local *p. 131-132*. A proposta de Cinatti: projecto e obra; redefinição da fachada pombalina; monumentalização do corpo central; recusa do frontão triangular pervisto; acrescento de uma nova construção a nascente *p. 132-134*. Interferência deturpadora de obras do século XX; desaparecimento da estrutura interna original *p. 134-135*. Erudição neoclássica do desenho; registo neopalladiano; habilitação cenográfica da fachada proporcional ao investimento do encomendador; distanciamento da obra do nível mediano dos palacetes lisboetas *p. 136*. Recuperação da linguagem formal das ordens clássicas; influência de Carlo Amati *p. 137*. Tomás Maria Bessone: pioneiro na construção de uma casa de veraneio em Paço de Arcos *p. 137-138*. O risco definido por Cinatti: reabilitação dos cânones clássicos das *villas* palladianas *p. 138*. Desagrado de um crítico contemporâneo pela recusa dos valores pitorescos do modelo revivalista dos *chalets* *p. 138-139*. A obra: desenho, proporções e cuidada integração no meio envolvente *p. 139-140*. Cedência da casa a D. Fernando II; atribuição do título de visconde a Bessone *p. 140-141*. Génese italiana da estrutura das duas habitações delineadas para Tomás Maria Bessone; ausência de elementos epidérmicos nas soluções decorativas *p. 141*. **3.2. Um projecto de villa rústica.** Relevância de dois desenhos desconhecidos; duas etapas sucessivas no processo criativo; consolidação da ideia de um núcleo de obras estritamente relacionadas pelo contexto italiano da formação de Cinatti *p. 142*. Sequência na distribuição dos espaços interiores e no aperfeiçoamento da composição da fachada; simplicidade do esquema de circulação; atenção às salas de recepção, ao saneamento básico e às necessidades impostas pela gestão da lavoura *p. 143-144*. **3.3. Intervenção no palácio dos marqueses de Castelo-Melhor.** Aprovação do prospecto para o acabamento do palácio dos Castelo-Melhor em Março de 1856; investimento na habitação como fenómeno

generalizado ao nível da elite social do liberalismo *p. 144*. Longo processo de edificação do palácio setecentista; intervenção de Fabri *p. 144-146*. Obras de complemento do palácio e a construção da nova capela de Nossa Senhora da Pureza; análise do alçado de 1856: tónica no recurso a um léxico arquitectónico classicizante; possibilidade evidente da atribuição do risco a Cinatti *p. 146-148*. **3.4. Asilo da Infância Desvalida D. Pedro V.** Obra filantrópica sustentada pelo capital burguês; sentido de economia e moderação consignados por uma composição arquitectónica de grande austeridade *p. 148*. Notícia da atribuição da obra a Cinatti; ligação do arquitecto a A. F. Castilho e encomenda de um projecto para uma escola primária em Sintra *p. 149-152*. A fundação do Asilo do Campo Grande como demonstração do empenhamento do «corpo do comércio» na comemoração do início do reinado de D. Pedro V; colaboração de Tomás M^a Bessone na angariação de fundos e a sua influência na escolha de Cinatti para a execução do projecto *p. 153-154*. A obra: composição da fachada e distribuição dos interiores programada de acordo com vocação escolar e habitacional do edificio *p. 155-157*. Conclusão da obra em 1857; acrescentos em 1864; valor do projecto: constatação do seu formalismo classicista e superlativa aplicação de um programa criteriosamente definido *p. 157-158*. **3.5. Obras em Teatros.** Interior dos teatros como expansão do salão privado da habitação burguesa *p. 159*. Fundação do Teatro de D. Fernando *p. 159-160*. Decoração dos interiores a cargo de Cinatti e Rambois; colaboração também no domínio da cenografia *p. 160*. O Teatro Ginásio: uma história de sucesso; melhoria das condições da sala a cargo de Cinatti; impossibilidade do conhecimento do teor da intervenção, por via da total remodelação do espaço em 1868 *p. 161*. As transformações necessárias no interior do Teatro de D. Maria II: supressão de uma ordem de camarotes e melhoria das condições de acústica sob a direcção de Cinatti *p. 161-163*. **3.6. O palacete Iglésias.** Instalação dos Iglésias no meio comercial de Lisboa e o contexto da decisão de construir de raiz uma morada apalaçada; Março de 1859: aprovação do projecto delineado por Cinatti *p. 164-165*. Regularização do largo da Academia de Belas Artes e a consequente impossibilidade de aproveitamento dos alicerces da arruinada igreja do convento de S. Francisco para o novo edificio; expropriação de terreno aos Iglésias *p. 165*. Contrapartidas exigidas: abertura de um saguão entre a futura habitação e o edificio da Academia de Belas Artes; incompatibilidade de interesses; inxequibilidade do projecto de Pires da Fonte para o edificio conventual; procura de uma solução conciliadora; proposta do arquitecto de Obras Públicas Feliciano de Sousa Correia *p. 166-168*. Interferência da Câmara Municipal de Lisboa *p. 168*. Início da demolição da igreja de S. Francisco; o Director da Academia exige a demarcação dos limites do terreno dos Iglésias; nomeia-se uma comissão para o efeito: Cinatti como representante dos interesses dos Iglésias; apoio manifesto, mas constrangido, ao projecto de Feliciano de Sousa Correia *p. 169-172*. Demoras do processo; Iglésias desistem das suas pretensões: abertura o saguão no seu próprio terreno *p. 172-173*. José Iglésias como único proprietário do imóvel riscado para servir de morada às duas famílias; distribuição dos espaços *p. 173*. A obra: aproximação aos valores tradicionais da habitação nobre de genealogia lisboeta: contenção decorativa; condicionantes impostas pelo declive do terreno e soluções destinadas a atenuar o desequilíbrio na composição; valorização do efeito de simetria; acentuação do corpo central e dos dois extremos laterais: recurso à introdução de varandas *p. 174-175*. Destaque para a composição do portal de feição italianizante *p. 176*. Inserção de um andar de sobrelojas na fachada lateral sul; hierarquização dos espaços interiores definida horizontalmente *p. 176-177*. Fachada posterior e construção de um muro na rua Nova dos Mártires *p. 177*. Modo particular de Cinatti conceber a arquitectura: alguns traços característicos *p. 178*. **3.7. Casa Pereira da Costa.** Julho de 1852: aprovação do prospecto para o acrescento do prédio de Joaquim Pereira da Costa *p. 178-179*. Cinatti responsável pelo risco de uma água-furtada transformada num dignificante arranjo decorativo; palladianismo do desenho; introdução de um brasão de armas *p. 179-180*. Reordenamento urbanístico do largo da Academia na sequência do enobrecimento da habitação *p. 180*. Alterações ao projecto original: a sobreposição efectiva de um andar *p. 181*. Outra intervenção no largo da Academia e a pintura decorativa executada para animação do muro do

palacete de Francisco José Caldas Aulete *p. 181-182*. **3.8. Prédios de rendimento da Casa de Bragança: proposta alternativa de habitação burguesa.** Protagonismo de Rambois no processo administrativo da obra; projecto da Casa de Bragança para a rentabilização dos terrenos outrora pertencentes ao paço ducal: investimento na construção de prédios de rendimento *p. 183*. Aprovação do projecto de Cinatti em Julho de 1858; a obra: pequenas alterações ao desenho original *p. 184-185*. Retrospectiva das medidas tomadas no sentido de recuperar o núcleo urbano das ruínas do Tesouro Velho ocupadas por casebres na sequência do Terramoto; empenhamento da Câmara Municipal *p. 185-186*. O incêndio de 1841; testemunhos de uma primeira campanha de reedificação da rua do Ferragial de Cima; parentesco com a composição dos prédios de rendimento contíguos edificadas por Valentim Correia e Feliciano de Sousa Correia *p. 187-188*. Outras construções promovidas pela Casa de Bragança; o Hotel Bragança: exemplo singular de cedência a um decorativismo revivalista *p. 189*. Convite dirigido por Joaquim José Falcão a Achille Rambois para a elaboração do risco do edifício a erguer na rua do Tesouro Velho em 1854; aprovação do projecto por D. Pedro V *p. 190*. Responsabilidades dos arquitectos na gestão global da obra *p. 190-191*. Apresentação de um primeiro projecto ao juízo municipal; perca dos desenhos; não concretização imediata da obra; o peso da memória aristocrática do local e a necessidade de uma alternativa ao banal prédio de rendimento *p. 191*. Edifícios gémeos aprovados em 1858: situação de compromisso com a imagem de casa apalaçada; nobilitação da fachada: destaque do andar nobre; estrutura interna adequada à condição de prédio de rendimento; ausência de jardim *p. 192-193*. Celeridade do processo de construção e propostas de arrendamento *p. 193-194*. Perfil de um morador: José Lourenço da Luz *p. 194-195*. Distribuição dos espaços interiores; zonas de serviço comuns; hierarquia dos andares; proliferação de zonas de circulação *p. 195-196*. Valor de uma proposta alternativa em relação à tipologia do prédio de rendimento de genealogia pombalina *p. 196-197*. Outros trabalhos realizados por Cinatti e Rambois para a Casa de Bragança: proposta de obras de conservação do edifício do Hotel Bragança *p. 197-200*.

4. SINTOMAS DE MUDANÇA: O DESPERTAR DO OLHAR PARA A ARQUITECTURA MEDIEVAL. **4.1. Palacete de José Maria Ramalho.** Protagonismo e abrangência da actividade de Cinatti em Évora *p. 201*. Percurso ascensional de José Maria Ramalho; imagem da burguesia oitocentista à escala regional; investimento na habitação enquanto imagem de prestígio *p. 201-203*. Negociações com o Município para o alargamento da propriedade da porta do Rossio e o abastecimento de água; elaboração do projecto necessariamente anterior ao final da década de 50 *p. 203-204*. Análise da pré-existência; opção por uma construção de raiz: situação excepcional no contexto da produção arquitectónica eborense; manutenção das casas nobres de fundação centenária *p. 204-206*. A obra: testemunho de Carlos Basto; destaque do corpo central com pórtico e varanda; novidade do léxico ornamental de sugestão revivalista *p. 206-208*. Parentesco das estruturas do palacete com as dos edifícios lisboetas; vias da abertura ao «experimentalismo» ornamental: contexto regional, experiência cenográfica e primeiras intervenções de restauro do património monumental *p. 208-209*. Condicionantes do terreno na definição da planta; persistência do pátio interior; distribuição dos espaços internos; programação da vocação das divisões e hierarquização dos acessos; reinterpretação do espírito da «hospedaria» primitiva; articulação das zonas de serviço *p. 209-211*. Acesso ao jardim: integração de uma porta retirada do convento do Espinheiro; alargamento das áreas ajardinadas; conquista de terrenos ao Rossio de S. Brás *p. 211-212*. Afastamento das instalações relacionadas com os serviços da lavoura; actualização do modelo de casa nobre adequado ao quotidiano de um proprietário rural *p. 212-213*. **4.2. Cocheiras de José Maria Eugénio de Almeida.** Carácter excepcional da obra desenhada por Cinatti para o parque de Santa Gertrudes; hipótese da atribuição a Cinatti da ermida neogótica da quinta de António Lodi em Benfica *p. 213-214*. Eugénio de Almeida: percurso de um dos mais significativos protagonistas da burguesia capitalista promovida pela Regeneração *p. 214-216*. A biblioteca de Eugénio de Almeida: indicador privilegiado do seu índice cultural; preponderância de

obras de carácter manualístico e de título de autores francófonos; surpreendente riqueza do núcleo dedicado à arquitectura: presença dos teóricos mais significativos do classicismo francês, de *recueils* de modelos construídos e de obras de autores contemporâneos; circunstâncias da encomenda do *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc; fundamentos da sua postura como encomendador *p.* 216-219. Contexto da decisão do investimento numa nova morada familiar: consolidação de um padrão de vida aristocrático como antítese de um comportamento perdulário; aquisição do palácio de Fernando Larre e da Quinta da Provedoura *p.* 219-221. Obras de transformação projectadas por Jean Colson em 1859 *p.* 221-223. Grosso volume de encomendas parisienses *p.* 223. Valores cosmopolitas da remodelação do palácio setecentista; revivalismo medievalista reservado à área do parque: consciência de apropriação dos estilos aos programas; ideia da existência de um arquétipo referencial no risco das novas cocheiras realizado por Cinatti *p.* 224. Separação do parque e da casa promovida pela abertura da estrada da Circunvalação; início da plantação do parque *p.* 225. Cocheiras: primeiros projectos traçados por Valentim Correia em 1864 *p.* 225-226. Chamada de Cinatti para a realização de um novo projecto; conhecimento de Eugénio de Almeida da obra desenvolvida pelo arquitecto italiano em Évora *p.* 227. Inversão do sentido de submissão do prospecto arquitectónico à natureza da sua utilização; expressão arquitectónica ganha uma dimensão cenográfica *p.* 227. A obra: proposta eclética, efeito de miniaturização, importação de citações decorativas da arquitectura manuelina e renúncia da simetria *p.* 228-229. Transformações realizadas em 1920 *p.* 229.

5. CONQUISTA DO ECLETISMO COSMOPOLITA. 5.1. Palacete de Manuel Nunes Correia. O novo proprietário dos terrenos do antigo palácio dos Eriçeira-Louriçal; uma fortuna fundada no comércio do pronto-a-vestir *p.* 230-231. A apresentação dos prospectos à Câmara em Junho de 1865; as normas impostas pelos regulamentos urbanísticos previstos na lei de 31 de Dezembro de 1864; problemas em torno do alinhamento do edifício *p.* 231-233. A obra: combinação de soluções com referente nos palacetes Bessone e Iglésias na estruturação da fachada; complexificação do desenho *p.* 234-235. Introdução de uma mansarda; animação escultórica dos alçados; alterações ao projecto original: importação pioneira de um gosto eclético 2º Império *p.* 235-237. Bustos e medalhões: o núcleo de homenageados de Manuel Nunes Correia como abertura ao seu universo cultural *p.* 237-238. O busto de A. F. Castilho: cópia autorizada por Assis Rodrigues *p.* 238-139. Distribuição dos espaços interiores; articulação das áreas de serviço e criação de percursos de circulação alternativos *p.* 240. Um projecto para o visconde da Horta. Plano inédito e não concretizado; o encomendador: ligação profissional a Eugénio de Almeida *p.* 241-242. Projecto de uma morada urbana; organização dos interiores: parentesco com o palacete de Nunes Correia *p.* 242-244.

6. OBRAS PARA A FAMÍLIA ANJOS: DA TRADIÇÃO AO REVIVALISMO ECLETICO. 6.1. Palacete de Policarpo José Lopes dos Anjos. Origens e ascensão da família Anjos; percurso de Policarpo Anjos *p.* 245-246. Decisão da construção de uma nova habitação; os palacetes construídos em Lisboa pelos seus irmãos: António e Flamiano *p.* 246-247. Memória aristocrática do edifício adquirido por Policarpo Anjos para reconstrução *p.* 248. Licenciamento do projecto elaborado por Cinatti em Janeiro de 1875 *p.* 248-249. Contigências da implantação urbana; distribuição dos espaços interiores *p.* 249. Alterações ao desenho primitivo: reforço dos restritos elementos decorativos na composição da fachada; demarcação do corpo central *p.* 250-251. A retoma dos valores de sobriedade das obras de finais dos anos 50; dúvidas injustificadas sobre o alcance da reedificação dirigida por Cinatti; a obra *p.* 251-252. Considerações sobre o significado da proposta severa de Cinatti; apropriação dos programas à geografia da sua implantação; a casa de morada como retrato dos encomendadores *p.* 252-253. **6.2. A casa de veraneio de António José Lopes Ferreira dos Anjos.** O palacete de morada em Lisboa; opção tardia por Sintra para a construção de uma habitação de veraneio; estética pitoresca adequada à arquitectura das casas de campo *p.* 253. Última obra de Cinatti no domínio da habitação privada; materialização de um programa eclético de forte referência neomanuelina; organização assimétrica e dinâmica dos volumes

p. 254-255. Valor da interferência clássica; fidelidade arqueológica na citação de elementos da arquitectura manuelina; a obra p. 256-257. Alterações provocadas pelas obras de adaptação do edifício a Biblioteca Pública p. 257. Organização dos espaços interiores; acabamentos do edifício a cargo do conde de Valençães p. 257-259.

III PARTE: INTERVENÇÃO NO PATRIMÓNIO MONUMENTAL.

1. RENOVAÇÃO URBANÍSTICA E PATRIMÓNIO MONUMENTAL DE ÉVORA.

1.1. Política de melhoramentos urbanos: comunhão de interesses públicos e privados. Évora na segunda metade do século XIX; chegada do caminho de ferro; incremento da exploração agrícola e da especulação fundiária; a grande burguesia à escala regional *p. 263-264*. Circuitos de sociabilidade da elite eborense; investimento na habitação: raras construções de raiz; procura da melhoria das infra-estruturas urbanas *p. 264-265*. Profusão da actividade jornalística *p. 265*. Política municipal: desobstrução do aqueduto, abertura da praça e plantação do jardim de Diana *p. 265-267*. Renovação urbanística na zona da porta do Rossio patrocinada por José M^o Ramalho; Cinatti responsável pelo risco da nova porta da cidade *p. 267-268*. Decisão de promover a transformação do jardim das Amoreiras; influência de J. M^o Ramalho *p. 269*. **1.2. A construção do Passeio Público e as primeiras intervenções na herança monumental.** Jardins: espaços de sociabilidade privilegiados; os passeios de Lisboa; contexto da criação do Passeio Público de Évora riscado por Cinatti *p. 269-270*. Outras transformações previstas para as imediações do convento de S. Francisco: construção de um mercado e obtenção por parte do Município da posse dos edifícios do paço e convento de S. Francisco *p. 271*. Os termos da dotação: imposição governamental do restauro e da conservação da Galeria das Damas e do convento *p. 272*. Adequação das instalações conventuais ao serviço de uma aula nocturna e do tribunal judicial *p. 272-273*. O projecto do Passeio: o modelo do Jardim da Estrela; presença da Galeria das Damas *p. 273-274*. Edificação das Ruínas Fingidas: exercício construtivo de sensibilidade romântica; efeito cenográfico; reintegração das janelas quinhentistas do palácio Vímioso; apropriação a miradouro *p. 274-276*. Restauro da Galeria das Damas: consolidação e desobstrução das janelas; obras no convento de S. Francisco; dificuldades financeiras da Câmara de Évora e incumprimento dos prazos estabelecidos pelo governo *p. 277*. Conclusão dos trabalhos do Passeio Público; agradecimento formal da Câmara a Cinatti: entrega de uma medalha em ouro *p. 278*. Adaptação das instalações paços e conventuais de S. Francisco a cargo de Cinatti; impossibilidade de avaliação da extensão das obras realizadas *p. 278-279*. Os trabalhos a cargo do engenheiro Caetano da Câmara Manoel: demolição do fecho do Aqueduto e construção do mercado *p. 280-281*. Cinatti chamado a recompôr a galilé da igreja de S. Francisco *p. 282*. Prolongamento do recinto do Passeio Público: plantação da mata *p. 282-283*. **1.3. O restauro do templo de Diana.** Adulteração do edifício primitivo; termo da sua utilização como açougue; primeiras tentativas de valorização do monumento: opção pelo isolamento *p. 283-284*. Escavações arqueológicas; interferência dos responsáveis pela Biblioteca Pública; acção de Augusto Filipe Simões *p. 284-286*. Programa de restauro do monumento: defesa da reintegração do seu estilo original pela demolição dos acrescentos medievais; apoio de Cinatti *p. 286-287*. Inquérito à figuras mais eminentes da cultura, arquitectura e arqueologia nacionais: unanimidade das opiniões a favor da devolução do monumento à pureza do seu estilo original *p. 287-289*. Esmagamento das opiniões contrárias: o parecer de Herculano *p. 289-290*. Execução da obra a cargo de Cinatti *p. 290*. Homenagem do povo eborense ao arquitecto italiano após a sua morte: o busto do Passeio Público *p. 291*.

2. CIRCUNSTÂNCIAS DO RESTEURO E COMPLEMENTO DO MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE BELÉM. 2.1. Programa reformador de José Maria Eugénio de Almeida.

Instalação da Casa Pia no edifício conventual de Belém; primeiras obras de adaptação *p. 292-293*. Contexto da nomeação de Eugénio de Almeida para Provedor da Casa Pia; programa de reforma para recuperação da Casa Pia; apoio de Fontes Pereira de Melo *p. 293*. As obras necessárias e a sua conversão num programa de intervenção patrimonial; o desejo de um projecto «global»; duas ideias

fundamentais: definição do monumento como obra incompleta e empenho na demolição dos acrescentos que deturpavam a sua feição original *p.* 294-296. Intenções a cumprir: melhoria das instalações, «engrandecimento» e restauro do monumento *p.* 296. Informação de Eugénio de Almeida no domínio da arquitectura: a encomenda do *Dictionnaire* de Viollet-le-Duc; conhecimento da obra do arquitecto francês no contexto da cultura arquitectónica portuguesa *p.* 297-298. Protagonismo de Eugénio de Almeida na programação da obra de Belém *p.* 298. **2.2. Primeiros projectos e primeiras obras.** Arranjos e demolições iniciais *p.* 298-299. Providência dos meios necessários ao arranque da reconstrução da ala conventual: cedência das mercearias do rei D. Luís; criação de uma comissão para angariação de fundos no Brasil; dotação de uma verba anual por parte do Ministério das Obras Públicas; nomeação de um arquitecto *p.* 299-300. Contexto da contratação de Jean Colson; a sua ligação prévia a Eugénio de Almeida; regresso de Colson a Paris: defesa do benefício que essa situação traria à elaboração dos planos *p.* 301-302. Condições do contrato: submissão ao programa definido pelo Provedor da Casa Pia e feição revivalista a imprimir às novas construções *p.* 302-303. Viabilização do trabalho do arquitecto em Paris: os estudos e plantas realizados por Rafael da Silva Castro *p.* 303-304. A previsão da construção de dois colégios *p.* 304-305. O alçado da ala conventual desenhado por Rafael da Silva Castro *p.* 305-306. Primeiro projecto de Jean Colson: delimitação de um corpo central e respeito pela traça primitiva do «anexo»; desagrado de Eugénio de Almeida; decisão de uma visita ao arquitecto em Paris *p.* 306-307. Segunda proposta de Colson: alheamento em relação ao espírito decorativo do manuelino *p.* 308. Terceiro projecto de Colson: derradeira tentativa de cumprir as exigências de Eugénio de Almeida; inclusão de um estudo para a restauração da sineira da igreja *p.* 308-310. Recusa dos planos do arquitecto francês; início das obras face à ausência de um projecto global de reforma *p.* 310-311. Novas demolições autorizadas em 1863; entrega da direcção dos trabalhos a Valentim José Correia: reorganização e redefinição da traça das janelas do andar superior da ala conventual *p.* 311-312. Chamada de J. S. Bennett e o contexto do afastamento de Valentim Correia *p.* 313. A transladação de uma janela do mosteiro hieronimita para o Museu do Carmo; Eugénio de Almeida sócio-amador da Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos Portugueses *p.* 314. O contrato de Bennett: submissão aos desenhos aprovados; obras imputáveis *p.* 315. **2.3. Intervenção de Cinatti e Rambois.** Louvores à actuação de Eugénio de Almeida pela Sociedade Promotora das Belas Artes *p.* 315-316. Projecto de restauro da igreja elaborado por Possidónio da Silva e apresentado na Exposição Universal de Paris, em 1867 *p.* 316-317. Ligações precedentes de Cinatti ao Provedor da Casa Pia: fundamentos da escolha do arquitecto *p.* 317-318. Início da actividade em Abril de 1867: elaboração do projecto para complemento da fachada sul do convento e acabamento dos torreões laterais *p.* 319. Autorização para o restauro da igreja atribuída em Outubro de 1869: maior financiamento e encorajamento do Governo à progressão dos trabalhos *p.* 319-320. Exigência do Ministério das Obras Públicas para que os novos planos sejam submetidos à sua aprovação *p.* 320. Demolição do corpo de ligação da ala conventual à igreja; o projecto de 1871: sensibilidade para a recriação do estilo manuelino *p.* 320-322. Alterações ao projecto no sentido do engrandecimento do corpo central e o assumir da provedoria por Carlos M^º Eugénio de Almeida; a tentativa de sobrepôr um monumento ao Monumento *p.* 322-323. Restauro da igreja: inserção de uma cúpula no remate da torre sineira, hipótese da demolição da capela-mor, abertura de uma rosácea na fachada nascente e acréscimo do baldaquino e de pináculos no coroamento do alçado Sul *p.* 323-324. Evolução da obra e materiais utilizados; a construção da torre central *p.* 324-327. Primeiros sinais de instabilidade no edifício; desmoronamento *p.* 327-328. Apoio financeiro de D. Fernando II à obra de Belém *p.* 328. Preponderância de Cinatti na direcção da construção *p.* 328-329. Repercussões da notícia da derrocada; nomeação de uma comissão de inquérito para apuramento das causas do desastre *p.* 329-330. Fragilidade das fundações; «alívio» da responsabilidade de Cinatti e Rambois; negligências na execução dos trabalhos *p.* 330-331. Morte de Cinatti *p.* 331. Parecer da Associação dos Arquitectos Civis e Arqueólogos Portugueses *p.* 331. Termo simbólico do ciclo romântico português;

consagração do revivalismo manuelino: dois jazigos riscados por Giuseppe Cinatti para o cemitério do Alto de S. João *p.* 332-333.

CONSIDERAÇÕES FINAIS *p.* 335.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

- ABREU, Joaquim Marcos de - 145
 ADAM, Robert - 97, 99
 AFONSO, Henrique Carlos - 82
 D. AFONSO IV - 126
 AGUIAR, António Augusto de - 17
 AGUIAR, Joaquim António de - 265
 AGUIAR, João José de - 18
 ALBERTOLI, Giocondo - 27, 98
 ALBUQUERQUE, Francisco Pacheco de - 220
 ALBUQUERQUE, Luís Mouzinho de - 20
 ALCÁÇOVAS, conde das - 137
 ALCOCHETE, barão de - 215
 ALEXANDRINO, Pedro - 18
 ALLEN, John - 63, 288
 ALMEIDA, Carlos M^a Eugénio de - 228, 310, 315, 322, 327, 329, 331-332
 ALMEIDA, Fialho de - 141, 201, 273, 276
 ALMEIDA, F. Larre G. L. Palha e - 221
 ALMEIDA, José M^a Eugénio de - 126, 213-229, 241, 244-247, 252, 255, 275, 282, 288, 292-322, 328, 332-333
 ALMEIDA, Simões de - 291, 327
 AMATI, Carlo - 24-25, 27, 125, 137, 236, 274
 ANGEJA, marquês de - 126
 ÂNGELO, Miguel - 176, 237
 ANJOS, António J. L. Ferreira dos - 245-246, 250, 253-254, 256-258, 291, 326, 332
 ANJOS, Bernardino L. Ferreira dos - 245
 ANJOS, família - 245
 ANJOS, Flamiano J. L. Ferreira dos - 145, 245, 247-248
 ANJOS, Guilhermina - 258
 ANJOS, Policarpo J. Lopes dos - 245-250
 ANJOS, Policarpo Pecquet Ferreira dos - 248
 ANTAS, conde das - *ver F. X. Silva Pereira*
 ANUNCIAÇÃO, Tomás da - 105-106
 ARAÚJO, Norberto de - 7, 119-120, 145-146, 148
 ARGAN, Giulio Carlo - 23
 ARRUDA, Francisco - 281
 AUBER - 33
 AULETE, Francisco J. Caldas - 181-182
 AVEIRO, duque de - 68, 123
 AVELAR, D. Francisco Gomes de - 145
 ÁVILA, António José de - 284
 ÁVILA, J. T. Lobo de - 242
 ÁVILA e BOLAMA, marquês de - *ver António José de Ávila*
 AZZOLINI, Giacomo - 33
 BANDEIRA, marquês de Sá da - 272
 BARATA, António F. - 289
 BARBOSA, Inácio de Vilhena - 138, 146, 289
 BARBOSA, Zacarias de Vilhena - 83
 BARROS, João de - 238
 BASTO, Carlos A. Pereira - 206, 209-211, 268, 276-277
 BASTO, Nuno J. Peixoto - 206
 BASTO, condes de - 67
 BASTOS, Victor - 49-50, 52, 288
 BATALHA, Francisco Rodrigues - 159-160
 BECKFORD, William - 19
 BEIRÃO, Caetano - 141
 BELL, Pasquale - 95
 BELLINI - 32
 BENEVIDES, Francisco da Fonseca - 34-35
 BENNETT, J. S. - 313, 315, 319
 BERNARDES, Inácio de Oliveira - 74
 BERTIN, Arnould - 169
 BERTRAND, Alexandre - 223
 BESSONE, Leopoldina M^a - 206
 BESSONE, Tomás M^a - 117, 130-142, 144, 149, 154-155, 158, 164, 174, 176-177, 179, 202, 206, 208, 211, 234, 237, 245, 250-251, 255
 BESSONE (Tio), Tomás M^a - 130-131
 BIBIENA - 28, 34
 BIBIENA, Giovanni Galli - 33
 BLONDEL, Jean-François - 78, 218, 297
 BOITO, Camilo - 25
 BOMTEMPO, Domingos - 19
 BONARD - 270
 BOUCHER, Giovanni - 29
 BOULLÉ - 94
 BRAGA, Teófilo - 20
 BRAGANÇA, Casa de - 95, 183-199, 208, 225, 259
 BRAGANÇA, duques de - 183
 CADAVAL, duques do - 67, 266
 CAETANO, Inácio - 97, 103-104, 160
 CAGNOLA, Luigi - 25
 CALDAS, família - 74
 CALMELS, Anatole - 125, 222
 CAMÕES - 237
 CAMPOS, António J. Potes - 272, 278
 CAMPOS, J. C. Ayres de - 289
 CANDORIN, Ludovico - 218
 CANELAS, Silva - 161
 CARITA, Helder - 68
 D. CARLOS - 92, 99, 102, 294
 Frei CARLOS - 211
 CARNEIRO, António - 210
 CARVAJAL, José - 239
 CARVALHO, João Pinto de - 112
 CARVALHO, Mário Vieira de - 32
 CASAL RIBEIRO - 265
 CASCAIS, Costa - 236
 CASTELO-MELHOR, marqueses de (*ver tb Vasconcelos e Sousa*) - 72-73, 144-148, 233
 CASTILHO, António F. - 20, 44-45, 47-48, 149-152, 158, 204, 237-239
 CASTILHO, Júlio de - 7, 70, 80, 82, 117, 132, 141, 145, 152, 159, 182, 188
 CASTRO, Abade de - 289
 CASTRO, Machado de - 18, 82

CASTRO, Rafael da Silva - 303-305, 308, 310-311, 329-330
 CAVALEIROS, conde de - *ver D. Rodrigo J. de Meneses*
 CEIA, Benvindo A. de - 321
 CENÁCULO, Frei Manuel do - 20, 263, 284
 CHABERT, J. E. - 82
 CHAMBERS, William - 98
 CHATEAUBRIAND - 24
 CHIARI, Luigi - 33, 115, 181
 CINATTI, Achille - 31
 CINATTI, Adelaide - 31
 CINATTI, Celeste - 15, 31
 CINATTI, Cleyde - 28, 31, 85
 CINATTI, Cleofe - 31
 CINATTI, Demétrio - 31
 CINATTI, Luigi - 15, 27
 CINATTI, Octávio - 31
 COLOMBO - 237
 COLSON, Jean-François - 90, 221-223, 225, 297, 301-310, 312, 314, 318, 321-322, 331
 CONSTANT - 113
 COOK, Francis - 254, 313
 COPPET - 113
 CORDEIRO, Luciano - 311-312, 314, 317, 322
 CORONADO, Carolina - 141
 CORRADINI, Vicente - 161
 CORREIA, Feliciano de Sousa - 82, 167-168, 170-171, 188, 225
 CORREIA, João Nunes - 230
 CORREIA, Manuel Nunes - 145, 230-240, 242-243, 247, 250-251, 258
 CORREIA, Valentim José - 82, 188, 225-228, 312-315, 318-319, 321, 329
 CORVO, Andrade - 265
 COSTA, Joaquim Pereira da - 165, 178-180, 197, 235
 COSTA, Policarpo J. da - 330
 COSTA CABRAL - 44, 58, 75, 111, 131, 194, 215
 COSTA e SILVA, José da - 18, 72, 74, 107
 COUCEIRO, António M^a - 292, 294
 COUTINHO, D. Rodrigo de Sousa - 284
 CRISÓSTOMO, João - 65, 231
 CRUZ SOBRAL, família - 74
 CUVIER - 237
 DANTE - 237
 DAVID, Celestino - 212
 DAVIOUD, Gabriel - 53
 DAUPIAS, conde de - 63
 DAVILIER, A. C. - 218
 DAZIARO, Mr. - 218, 297
 DEUS, João de - 149
 DEVISME, Gérard - 74
 D. DINIS - 126
 DOMINGUES, Afonso - 22, 80
 DONIZETTI - 32
 DOUX, Emilio - 18, 160-161
 DURAND, J.-N.-L. - 94
 DYSON, Carlos Clemente - 189

EÇA, Almeida de - 329
 EDLA, condessa de - 140, 329
 ERICEIRA, condes da - 145, 230
 ESCHWEGE, barão - 23, 87
 ESPANCA, Túlio - 279
 ESPERANÇA, visconde da - 210, 277, 287
 D. ESTEFÂNIA - 106, 150
 EVARISTO, Miguel - 247, 259
 FABRI, Francesco S. - 18, 72, 74, 107, 145-146, 148
 FALCÃO, Joaquim José - 190, 193-194, 197-198
 FAMIN, A. - 218
 FARROBO, conde de - *ver Quintela-Farrobo*
 FAVA, José Bento - 166-170, 172
 FEIJÓ, João M^a - 236, 289
 FELGUEIRA JÚNIOR, José Geraldo de - 49
 D. FERNADO II - 16, 20, 22, 24, 33, 35, 63, 86-87, 93, 95, 120, 126, 140, 160, 270, 294, 299, 328-329
 FERNANDES, António José - 204
 FERNANDES, Inácia Angélica - 202, 204, 210, 277
 FERNANDES, M. B. Lopes - 289
 FERREIRA, conde de - *ver Joaquim Ferreira dos Santos*
 FERREIRA, Joaquim Honorato - 154
 FICALHO, marquês de - 294, 307-308, 328
 FONSECA, António Manuel da - 17-18, 33, 36, 51, 74, 82, 90, 99-102, 105, 113, 161
 FONSECA, António Tomás da - 51, 82, 105, 254
 FONSECA, Helder A. - 205, 214, 220, 264
 FONSECA, José M^a da - 121
 FONSECA, Pinto da - 254
 FONSECA, Rodrigo da - 153
 FONTAINE, P. F. L. (*ver tb Percier e Fontaine*) - 99
 FONTE, João Pires da - 82, 160, 166-167, 170-172, 181, 236, 288
 FORNARI, José - 102
 FOZ, marquês da - 146-147
 FRAGOSO, Francisco E. de Barahona - 210, 277
 FRANÇA, José-Augusto - 6, 10, 22, 63, 77-78, 170, 213, 237, 256
 FRANCASTEL - 296
 FRANCISCO, João - 270
 FREIRE, Agostinho José - 17, 19
 FUSCHINI, Arcangelo - 18
 FUSCHINI, Augusto - 324
 GALVANI - 237
 GALVEIAS, conde das - *ver António F. L. A. Melo e Castro*
 GAMA, D. Eugénia Teles da - 111
 GARCIA, F. Ressano - 236, 250
 GARRETT, Almeida - 16-20, 32, 45, 59-60, 160
 GAUTHIER, Pierre - 218-219
 GERHARDS, Michael - 199
 GIRÃO, Manuel C. da Silva - 145
 GIUSTI, Alessandro - 18
 GODEFROY, Joseph - 223
 GOIS, Damião de - 295
 GONZAGA RIBEIRO, M^a Paulina - 259

- GOODOLPHIM, Costa - 111
 GUEDES, José Isidoro - 165, 215
 GUTTENBERG - 237
 HAGUE, Louis - 106
 HEERINGEN, Gustav von - 35
 HEGEL - 22
 HERCULANO, Alexandre, - 16, 19-24, 44-45, 59, 123, 289
 HERRERA, Juan de - 68
 HORTA, António José - 241-244
 HORTA, visconde da - *ver António José Horta*
 HUMBOLDT - 113
 IGLÉSIAS, família - 164-178, 208, 222, 234, 251
 IGLÉSIAS, João - 164
 IGLÉSIAS, José - 141, 164, 170-171, 173, 175, 177-178, 183, 235
 IGLÉSIAS, Manuel - 164, 170, 173
 ITÁLIA, embaixador de - 40
 JANSEN, John Henry - 199
 JAPPELLI, Giuseppe - 25, 27
 JARDIM, Luís L. Pereira - 254, 258
 D. JOÃO I - 22
 D. JOÃO III - 281
 D. JOÃO V - 86
 JOAQUIM, Cândido - 282
 D. JOSÉ I - 57, 74, 82, 211
 JUROMENHA, visconde de - 289
 KANT - 21, 82
 KEIL, Alfredo - 28, 31, 83, 85, 121
 KEIL, Maria - 30, 85
 KEIL DO AMARAL, família - 15, 30, 85
 KEIL DO AMARAL, F. - 28
 KISLOP, Hardy - 194
 KLOPSTOCK - 21
 KNOWLES SÉNIOR, J. T. - 254
 LACERDA, Francisco Palha de Faria - 39-40
 LAFÔES, duque de - 185
 LAMARTINE - 21
 LAMBERTINI, Ercole - 42
 LAMEGO, A. da Costa - 279
 LAMENAI - 19
 LARRE, Fernando - 221
 LASSUS - 296
 LEAL, J. S. Mendes - 284, 289
 LEMARE - 149
 LEMOS, João R. de - 284
 LENCASTRE, D. José Coutinho de - 138
 LEUTCHTENBERG, Augusto de - 87, 294
 LICHNOWSKY, príncipe - 87, 96
 LIMA, Júlio N. Rangel de - 185
 LINO, Raúl - 229
 LIPPE, conde de - 282
 LISBOA, José Francisco - 97, 103
 LODI, António - 29, 31-32, 213
 LODI, Constança - 33
 LODI, Fortunato - 22, 31, 33, 45-47, 64, 84, 161-163, 213
 LOPES, A. Sequeira - 255, 332-333
 LOPES, Teixeira - 165
 LOULÉ, duque de - 169, 242, 292
 LOUREIRO, José - 239
 LOURIÇAL, marquesa do - 248
 LUDOVICE, João Frederico - 192
 D. LUÍS I - 49, 90, 106-107, 130, 140, 154, 272, 277, 294, 299, 315, 320, 329
 LUSITANO, Vieira - 18
 LUZ, José Lourenço da - 131, 194-195, 215
 LUZ, visconde da - 169, 172
 MACEDO, Luís Pastor de - 7
 MACHADO, Álvaro - 80
 MACHADO, Cyrillo V. - 18, 145
 MACHADO, Manuel - 161
 MAIA, Manuel - 69-70, 176
 MANINI, Luigi - 42
 MANIQUE, D. I. Pina - 292
 MANITTI, Justino - 170
 MANOEL, Caetano da Câmara - 280-281, 286
 «MANTEIGUEIRO» - *ver Domingos Mendes*
 D. MANUEL I - 271-272, 274, 279, 294, 305, 322
 MANUEL, Passos - 16-18
 MANZONI - 24
 MARDEL, Carlos - 76
 MARGOTEAU, Luís - 103-104
 D. MARIA II - 16, 33, 51, 62, 75, 85-87, 90-91, 93-96, 99, 101, 104, 111, 120, 126, 162, 186, 294
 MARIALVA, marquês de - 98
 MERIMÉE - 296
 MARTINS, empresa - 40
 MARTINS, Oliveira - 59
 MAZZONESCHI, Vincenzo - 33
 MELO, Fontes Pereira de - 58, 131, 215, 264-265, 292-293, 299-300
 MELO e CASTRO, D. António F. L. A. - 153
 MELO e CASTRO, D. Francisco X. L. A. - 154
 MENDES, Domingos - 72, 77
 MENESES, D. Rodrigo J. de - 248
 MEYERBEER - 36, 85, 113, 237
 D. MIGUEL - 17, 33, 111
 MOLIERE - 238
 «MONTE CRISTO» - *ver Pinto da Fonseca*
 MONTEIRO, José Luís - 80, 145, 165, 233
 MONTEIRO, Mendes - 130, 134, 136
 MONTIGNY, Grandjean - 218-219
 MORAIS, Cândido - 329
 MORRIS, W. - 296
 MOTA, João José da - 160
 MOURÃO, Trigo de Aragão - 17
 MOZART - 35
 NEVES, F. A. da Silva - 318-319, 325
 NEWTON - 237
 NICOLAI, Octon - 112
 NORTE JÚNIOR - 80
 NUNES, António J. - 329
 OLIVEIRA, Pedro A. - 145
 ORTIGÃO, Ramalho - 76, 137, 297, 312, 317

PALLADIO - 25, 136, 138, 176, 179, 237, 255
PALMELA, duques de (*ver tb Sousa Holstein*) - 139, 225, 247, 284, 333
PATO, Bulhão - 123
PATETTA, Luciano - 24-26, 219, 275
D. PEDRO IV - 16-17, 20, 29, 32, 44, 46, 51, 64, 86, 125, 294
D. PEDRO V - 40, 49, 90, 106, 149-150, 153-154, 163, 165, 168, 190, 294
PEIXOTO, Martinho J. - 145
PELAGI, Pelagio - 27
PELLICO, Silvio - 24
PENALVA, marqueses de - 248
PERCIER (*ver tb Percier e Fontaine*) - 99
PERCIER e FONTAINE - 83, 98, 192, 218-219
PERDIGÃO, J. M^a Ramalho Diniz - *ver José M^a Ramalho*
PEREIRA, F. X. da Silva - 51-53, 59, 333
PEREIRA, Gabriel - 204
PEREIRA, Levy da Costa - 39
PETIT, Victor - 218
PÉZERAT, Pierre-Joseph - 46-47, 49, 65, 75, 82, 90, 132, 144, 164, 177, 221, 232, 236, 274
PIERMARINI, Giuseppe - 24, 26-27, 98
PILLEMENT, Jean - 98
PINTO, Basílio A. de Sousa - 214
PINTO, Miguel Evaristo de Lima - *ver Miguel Evaristo*
PIRANESI - 26
PLATÃO - 21
POMBAL, marquês de - 29, 57, 71-72, 74-75, 185, 270
PORTUGAL, D. Afonso de - 276
PÓVOA, conde da - *ver H. Teixeira de Sampaio*
PRAIA GRANDE, visconde de - 265
QUEIRÓS, Eça de - 60, 265
QUINTELA, família - 74-75, 133
QUINTELA-FARROBO, D. Pedro - 29, 32, 35-37, 45, 60, 63, 73-74, 90, 129, 198, 215
RACZYNSKI, Athanasius - 86, 110, 112, 119-120
RAFAEL - 97, 108, 237
RAFAEL, Joaquim - 18, 44
RAMALHO, José M^a - 151, 183, 201-213, 215-216, 227, 244, 247, 251, 255, 263-265, 267-269, 271-272, 274, 291
RATAZZI, princesa - 60
RATO, Alfredo Rufino - 330
RATO, António Moreira - 222, 279, 325
RATO, José Moreira - 325
REIS, Diogo Faustino dos - 102
REIS, Jaime - 214, 220
REIS, Jaime Batalha - 15, 28-31, 33-34, 43, 130, 178, 184, 221, 248, 329
REIS, Simões Gomes dos - 136
RENIÉ-GRÉTRY, A.-M. - 95
RESENDE, Garcia de - 211
RIBEIRA, condes da - 132, 135
RIBEIRO, Hintze - 297
RIBEIRO, Procópio - 42
RIBEIRO da CUNHA - 79
RICCORDI, família - 15
RIO, M. Alves do - 273
RIO, P. M. Brito do - 162
RIO MAIOR, J. dos Santos - 282
RIVARA, J. H. da Cunha - 284-285
RIVOLTA, Gio Carlo - 31
RIVOLTA, Maria - 31
RIVOLTA, Marietta - 31
ROBERT, Elias - 51
RODRIGUES, Francisco de Assis - 161, 167-173, 238-239, 288
RONDELET, Jean - 218
ROQUE, Henrique La - 194-195
ROSA, António Francisco da - 145, 166
ROSCONI, Ernesto - 95, 101-102, 104, 120, 160, 162
ROSSINI - 32, 34, 86
ROUSSEAU - 237, 239
ROUYER, Eugène - 219
RUÃO, Jerónimo de - 316
RUAS, Francisco Martins - 172
RUBBENS, P. - 218
RUSKIN - 296
SÁ, Sebastião J. Ribeiro de - 162
SABÓIA, D. Maria Pia de - 49, 106-109, 120
SALDANHA, duque de - 17, 58, 131, 137, 150-151, 204
SAMPAIO, A. Rodrigues - 322
SAMPAIO, H. Teixeira de - 98, 115, 121, 127, 129, 181
SANCHES, D. Afonso - 126
SANQUIRICO, Alessandro - 26-27, 29, 33, 35
SANTA IRIA, marquês de - 113
SANTA ISABEL, visconde de - *ver Joaquim Honorato Ferreira*
SANTIAGO PREZADO - 136
SANTOS, Eugénio dos - 76, 133, 187
SANTOS, João Macário dos - 286
SANTOS, Joaquim Ferreira dos - 152, 215
SÃO LUÍS, D. Francisco - 20
SÃO VICENTE, condes de - 248
SARAIVA, Cardeal - *ver D. F. São Luís*
SARGEDAS, conde de - 221
SASSETTI, Victor Carlos - 198
SCHILLER - 21
SCHINKEL - 95, 228
SCHLEGEL - 113
SGANZIN, M.-J. - 218
SELVA, Giannantonio - 26
SEQUEIRA, Gustavo de Matos - 7, 163, 248
SEQUEIRA, José da Costa - 47, 78, 82, 236
SERZEDELO, Casimiro - 31
SHAKESPEARE - 237, 239
SPECTATOR - 37-38
STERN, Raffaele - 95
SILVA, A. Vieira da - 7, 184
SILVA, César da - 293

SILVA, J. Cristino da - 105-106
 SILVA, Ercole - 26, 275
 SILVA, J. Possidónio N. - 81, 85, 87-90, 93, 95, 99-101, 103, 107-109, 111, 113, 119, 223, 288, 295, 297, 312, 315-317, 323, 331
 SILVA, Manuel G. Carvalho e - 248
 SILVA, Parente da - 64, 92-93, 236, 305
 SILVEIRA, Mouzinho da - 57-58
 SIMÕES, Augusto Filipe - 201, 281, 284-290, 288-289
 SISMONDI - 113
 SOARES, J. A. Oliveira - 276
 SOURE, Joaquim Filipe de - 123, 289
 SOUSA, Ernesto de - 79
 SOUSA, D. Francisco de - 112
 SOUSA, Manuel Caetano de - 72, 74, 77, 115
 SOUSA, Manuel Joaquim de - 112
 SOUSA HOLSTEIN, D. Alexandre - 111-112
 SOUSA HOLSTEIN, D. Catarina - 154
 SOUSA HOLSTEIN, D. Domingos de - 110, 115, 121, 126-127, 129
 SOUSA HOLSTEIN, marquês de - 289, 297, 316
 SOUSA HOLSTEIN, D. Pedro de - 44, 55, 63, 81, 84-85, 96, 110-115, 117, 125, 121, 123-126, 154, 237-238, 288, 289
 SPRAGANE, J. H. Perry - 141
 STAËL, Madame de - 21, 113
 TABORDA - 161
 TAROUILLY, Paul - 218
 TEIXEIRA, José Joaquim - 214-215
 TELES, Liberato - 91
 TERCEIRA, duque da - 96, 215
 TERZI, Fillipo - 68
 TINOP - *ver João Pinto de Carvalho*
 TOMAR, conde de - 161
 TORRES, F. F. Correia - 289
 VALADARES, conde de - 70
 VALADAS, Manuel R. - 329-330
 VALENÇA, marqueses de - 183, 190, 199, 276
 VALENÇAS, conde de - *ver Luis L. Pereira Jardim*
 VALMOR, visconde - *ver José Isidoro Guedes*
 VASCONCELOS, A. A. Teixeira de - 289
 VASCONCELOS e SOUSA, D. António - 146-147
 VILHEGAS, António Guedes - 232
 VENTURA TERRA - 80
 VELOSO, Jerónimo José - 103
 VERDI - 32, 35, 37-38
 VIANA, Manuel P. Rocha - 287
 VIEIRA, Custódio - 95
 VIMIOSO, condes de - 276, 276
 VIOLLET-LE-DUC, E. E. - 78, 218, 286, 296-298, 316
 VITERBO, Sousa - 83, 121, 141, 248
 VITRÚVIO - 69
 VIVIAN, G. - 106
 VOLTA - 237
 VOLTAIRE - 30, 43
 WEIFS, Jacob - 126, 225
 WEISS, Jacob - *ver Jacob Weifs*
 WYALT, Thomas Henry - 139

BIBLIOGRAFIA

1. FONTES MANUSCRITAS

Arquivo da Câmara Municipal de Lisboa:

Arco do Cego:

- 1) Arquivo Municipal de Lisboa - I/S.G.O: - Capa 1865, doc. 75-87, 92, 101.
- 2) Arquivo Municipal de Lisboa - Lvº 6: *Prospectos de Prédios Nº 1*.
- 3) Jazigos - Cemitério do Alto de S. João:
Nº 523, doc. 1-5
Nº 1376, doc. 1-3
Nº 498, doc. 1 e 2

Alto da Eira:

- Obra nº 1100
- Obra nº 26081
- Obra nº 26688
- Obra nº 31441

Arquivo da Casa de Bragança:

- 1) *Correspondência/Requerimentos*, 1/Lisboa. - 1838-1865.
- 2) *Correspondência/Requerimentos*, 2/Lisboa. - 1866-1880.

Arquivo da Casa de Eugénio de Almeida:

- BASTO, Carlos, *Viagem a Beja e Évora em 20 de Junho de 1867*, 4 vols.
Catálogo Metódico de 1867 Ampliado em 1873.
Construções na Quinta da Provedoura (denominação antiga) - Parque de Santa Gertrudes, desde 31 de Dezembro de 1868; despesas miúdas, 1868.
Construções na Quinta da Provedoura: Folhas dos operários, 1869.
Copiador de Cartas J, 1858-1859
Copiador de Cartas K, 1860-1861
Copiador de Cartas L, 1862
Copiador de Cartas M, 1863
Copiador de Cartas N, 1864
Copiador de Cartas O, 1864
Copiador de Cartas P, 1865
Copiador de Cartas Q, 1866
Copiador de Cartas R, 1866-1867
Copiador de Cartas S, 1867
Copiador de Cartas T, 1868

Copiador de Cartas U, 1868
Copiador de Cartas V, 1869
Copiador de Cartas X, 1869
Copiador de Cartas Y, 1869-1870
Copiador Mechanico de Cartas, nº1 a 3, 1872-1875
Cartas Recebidas, 1861-1870
Parque de Santa Gertrudes: construção de benfeitorias luxuosas - folhas dos operários, 1870-1871.

Arquivo Distrital de Évora:

Livros das Actas da Câmara Municipal de Évora, N. 66 a 73, 1854-1872.

Arquivo Histórico da Câmara Municipal de Sintra:

Livros das Actas da Câmara Municipal de Sintra, N. 9-11, 1850-1875.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo:

Arquivo Histórico do Ministério das Finanças:

1) Casa Real:

Conta da Despesa com os preparativos dos diversos palácios para o consórcio de S. M. El-Rei D. Pedro V (Cx 7092).
Contas dos fornecedores das obras pagas pelo Tesoureiro da Casa Real, 1844 (Cx 4040).
Descrição da residência Real das Necessidades pelo Architecto da Casa, 1849 (Cx. 6470).
Expediente - nº 1 a 110, 1844 (Cx. 4041).
Livro 1º de Registo de Mercês e de Pensões, 1837-1841 (lvº 2565).
Mobiliá e Obras: contas dos fornecimentos; contas com os empreiteiros e respectivos documentos de 1844-1848 (Cx. 4142).
Obras: contas com Rambois e Cinatti e respectivos documentos sobre várias obras no Paço das Necessidades de 1844 a 1849 (Cx. 4175).
Obras: documentos diversos, 1846 (Cx 4084)
Obras: folhas dos operários, 1844 (Cx. 4019).
Obras: folhas dos operários, 1845 (Cx. 4051).
Obra: folhas de operários e fornecimentos, 1861-1865 (Cx 4642, 4676, 4715, 4752).
Registo de Decretos e Alvarás, 1837-1842 (lvº 2545).
Registo de Folhas dos Operários do Palácio dsas Necessidades, 1845-1848 (lvº 2456).
Registo de Portarias e Ordens do Vedor da Casa Real, 1837-1842 (lvº 2543).
Repartição do Real Tesouro: registo de correspondência expedida, 1836-1842 (lvº 2544).
Resumo das contas pertencentes às obras extraordinárias que no Real Palácio da Ajuda se fizeram para o consórcio de S. M. El-Rei O Sr. D. Luis I no mês de Julho de 1862 (Cx. 4715).

2)Ministério da Fazenda, Inventário do Teatro de D. Maria II - 1866, lvº 7777.

3) Testamentos - Lisboa- 2º Bairro:

Lvº 7, nº 31

Lvº 19, nº 61

Lvº 22, nº 37

Lvº 33, nº 33

Lvº 43, nº 7

Lvº 45, nº 3, 14

Lvº 50, nº 12

Ministério do Reino - Arquivo das Secretarias de Estado:

Direcção Geral de Instrução Pública:

1) Índices:

Lvº 9-10, 1851-1852

Lvº 11-12, 1853-1854

Lvº 13-14, 1855-1856

Lvº 15-16, 1857-1858

Lvº 17-18, 1859-1860

2) Teatro de D. Maria II: documentos diversos:

Maços 3717-3718

Colecção Castilho:

Caixas 11-14, 19, 56 e 63.

Espólio Possidónio da Silva:

Correspondência artística e científica, nacional e estrangeira com J. Possidónio da Silva, Tomo I a III, 1833-1873.

Biblioteca Museu da Casa Pia de Lisboa:

Índice dos officios recebidos de diversas Auctoridades - Nº 1

Livro de Registo das Ordens do Director - Nº 1-2

Livro de Registo das Portarias da Administração da Casa Pia - Nº 1

Livro de Registo de Papéis Diversos - Nº 1-3

Livro de Registo dos Offícios e mais papéis do Inspector - Nº 1

Livro de Registo dos Offícios para os Ministérios - Nº 1

Obras: Requisições de Materiais nº 1-66

Offícios Recebidos dos Ministérios nº 1-184

Biblioteca Nacional:

Espólio Jaime Batalha Reis - E. 4:
Caixa 89, pastas 16-31.

2. MONOGRAFIAS e ARTIGOS EM PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS.

- AAVV, «Para o estudo da nobreza portuguesa oitocentista - Barões e Viscondes no reinado de D. Maria II», *Ler História*. - N. 10 (1987).
- ALBUQUERQUE, Luís Mouzinho de, *Memória Inédita acerca do edifício monumental da Batalha*. - Leiria: Tip. Leiriense, 1854.
- Algumas cartas de J. H. da Cunha Rivara e António Francisco Barata dirigidas a Augusto Filipe Simões* (publicadas por Jaime Augusto de Moura). - Lisboa: s.n., 1942.
- ALMEIDA, Carlos M^a Eugénio de, *Portarias da Administração da Real Casa Pia de Lisboa*. - Belém: Tip. Belenense, 1883.
- _____, *Relatório da Administração da Real Casa Pia de Lisboa*. - Lisboa: Imp. Nacional, 1881.
- ALMEIDA, Fialho de, *Estâncias de Arte e de Saudade*. Lisboa: Círculo de Leitores, 1992 (1^a ed. 1921).
- _____, *Lisboa Galante*. - Lisboa: Círculo de Leitores, 1992.
- _____, *Lisboa Monumental*. - Lisboa: CML, 1957 (1^a ed., 1906).
- ALMEIDA, José M^a Eugénio de, *Dissertação Académica Acerca do Artigo 183 da Constituição Política de 1822*. - Coimbra: Imp. Universidade, 1837.
- _____, *Portarias da Administração da Real Casa Pia de Lisboa*. - Lisboa: Imp. Nacional, 1862.
- _____, *Portarias da Administração da Real Casa Pia de Lisboa*. - Belém: Tip. Belenense, 1881.
- _____, *Relatório da Administração da Real Casa Pia de Lisboa*. - Lisboa: Imp. Nacional, 1861.
- AMARARAL, F. Keil do, *Histórias à margem de um século de História*. - Lisboa: Seara Nova, 1970.
- ANACLETO, Regina, «Alguns aspectos da intervenção oitocentista no Mosteiro dos Jerónimos», *Biblos*. - Vol. 47 (1991).
- _____, *Arquitetura Neomedieval Portuguesa 1780-1924*. - Coimbra: Universidade de Coimbra, 1992 (Tese de Doutoramento).
- _____, *História da Arte em Portugal: Neoclassicismo e Romantismo*. - Lisboa: Alfa, 1986, vol. 10.
- ARAÚJO, Norberto de, *Inventário de Lisboa*. - Lisboa: CML, 1946-1952.
- _____, *Peregrinações em Lisboa*. - Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1939.
- ARGAN, Giulio Carlo, *Arte Moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992 (1^a ed, 1971).
- Arquivo Municipal de Lisboa 1860-1889*. - Lisboa: CML, 1889.
- A Arte e a Natureza em Portugal*. - Porto: Emílio Biel e C^a, 1902.
- ARTHUR, Ribeiro, *Arte e Artistas Contemporâneos*. - Lisboa: Liv. Moderna, s.d.
- AZEVEDO, Carlos de, *Solares portugueses*. - Lisboa: Livros Horizonte, 1988, 2^a ed.
- BARATA, António Francisco, *Miscelânea Histórico-Romântica* - Barcelos: Tip. Amora do Cávado, 1878.

- _____, *Aposteridade: Esboços Biográficos dos Excelentíssimos esposos Francisco Eduardo de Barahona Fragoso e D. Inácia Angélica Fernandes de Barahona*. - Lisboa: Tip. Castro e Irmão, 1891.
- _____, *Roteiro da cidade de Évora e breve notícia dos seus principais monumentos*. - Évora: Minerva, 1881, 2ª ed.
- BARBOSA, Inácio de Vilhena, *Momentos de Portugal*. - Lisboa: Castro e Irmão, 1886.
- BARBOSA, Zacarias de Vilhena, *Almanak industrial, commercial e profissional de Lisboa para o anos de 1865*. - Lisboa: Imprensa Nacional, 1865.
- BARREIROS, Eduardo, *A Caça*. - s.l.: s.n., 1900.
- BENEVIDES, Francisco da Fonseca, *Real Theatro de S. Carlos de Lisboa*. - Lisboa: IBNL, 1993 (1ª ed. 1883).
- BECKFORD, William, *Diário de William Beckford em Portugal e Espanha*. Lisboa: BN, 1988, 3ª ed.
- BLONDEL, J. F., *Cours d'Architecture ou Traité de la Décoration, Distribution et Construction des Bâtiments*. Paris: Desaint, 1751.
- BRAGA, Teófilo, *História do Romantismo em Portugal*. - Lisboa: Ulmeiro, 1984 (1ª ed., 1880).
- BRIZ, Maria da Graça, «A arquitectura do Estoril: da quinta do Viana ao parque do Estoril, 1880-1930», *Arquivo de Cascais*. - N. 8 (1989).
- CÂMARA, Maria Alexandra T. Gago da, «A teatralidade do Barroco e a representação de espaços efémeros - proposta de leitura do espaço cénico na ópera setecentista», *Revista Portuguesa de Musicologia*. - Vol. 3 (1993), pp. 147-164.
- CARITA, Helder e CARDOSO, Homem, *Oriente e Ocidente nos interiores de Portugal*. - s.l.: Civilização, s.d.
- CARITA, Helder, *Bairro Alto: Tipologias e Modos Arquitectónicos*. - Lisboa: CML, 1994.
- Cartas inéditas de Alexandre Herculano a Joaquim Filipe de Soure* (publicadas e comentadas por Luís Silveira). - Lisboa: Cultura, 1946.
- CARVALHO, João Pinto de (TINOP), *Lisboa de Outrora*. - Lisboa: «Amigos de Lisboa», 1939, 3 vols.
- _____, *Lisboa d'outros tempos*. - Lisboa: Fenda, 1991, 3 vols. (1ª ed., 1898-1899)
- CARVALHO, Mário Vieira de, *Pensar é Morrer ou o Teatro de S. Carlos na mudança dos sistemas sócio-comunicativos desde fins do século XVIII aos nossos dias*. - Lisboa: INCM, 1993.
- CASTILHO, Júlio de, *Lisboa Antiga: o Bairro Alto*. - Lisboa: Bertrand, 1902-1904, 2ª ed., 5 vols. (1ª ed. 1879-1885).
- _____, *Lisboa Antiga: Bairros Orientais*. - Lisboa: SocTip, 1981, 4ª ed., 12 vols. (1ª ed 1884-1885).
- _____, *Memórias de Castilho*. - Coimbra: Imp. Universidade, 1929, 2ª ed., 6 vols.,
- CHRISTINO, Ribeiro, *Estética Cidadina*. - Lisboa: Imprensa Libânio da Silva, 1923.
- CHOAY, Françoise, *L'Allégorie du patrimoine*. - Paris: Seuil, 1992.
- CHUECA GOITIA, Fernando, *Breve história do urbanismo*. - Lisboa: Presença, 1982.
- Cintra, Collares e seus arredores*. - Lisboa: J. A. Rodrigues Fernandes, 1888.
- COLAÇO, Branca de Gonta e ARCHER, Maria, *Memórias da linha de Cascais*. Lisboa: A.M. Pereira, 1943.
- Collecção de Providências Municipais da Câmara de Lisboa 1833-1852*. - Lisboa: CML, 1852.
- CORDEIRO, Luciano, *As obras dos Jeronymos: Parecer apresentado à Comissão dos Monumentos Nacionais*. Lisboa: Casa Portuguesa, 1895.
- _____, *Relatório dirigido ao Ilustríssimo e Excellentíssimo Senhor Ministro e Secretário d'Estado dos Negócios do Reino pela Comissão nomeada por Decreto de 10 de*

- Novembro de 1875 para propôr a reforma do ensino artistico e a organização dos serviços dos museus, monumentos históricos e archeologia.* - Lisboa: Imprensa Nacional, 1876.
- CORREIA, José Eduardo Horta, *Arquitectura portuguesa: Renascimento, Maneirismo e Estilo Chão.* - Lisboa: Presença, 1991.
- CORTE-REAL, Manuel, *O Palácio das Necessidades.* - Lisboa: M.N.E., 1983.
- COSTA, Lucília Verdelho da, *Ernesto Korrodi 1889-1944.* - Lisboa: UNL - FCSH, 1985 (Dissertação de Mestrado).
- _____, «Um palácio burguês: do imaginário ao real», *Colóquio Artes*. Lisboa. - N.71 (1986).
- _____, «Une lente prise de conscience», *Monuments historiques*. Paris. - N. 194 (1994).
- CUSTÓDIO, Jorge (e outros), *Dar Futuro ao Passado.* Lisboa: SEC, 1993.
- DAVID, Celestino, *Eça de Queirós em Évora.* - Évora: Acéltica, 1945.
- DIAS, João Pereira, *Cenários do Teatro de S. Carlos.* - Lisboa, TSC, Instituto para a Alta Cultura, 1940.
- _____, *Cenógrafos italianos em Portugal.* - Lisboa, Instituto de cultura italiana em Portugal, 1941.
- DIONÍSIO, Sant' Anna, *Guia de Portugal: Lisboa e arredores.* - Lisboa: FCG, 1982 (1ª ed., 1924).
- ELEB, Monique e DEBARRE, Anne, *L'invention de l'habitation moderne: Paris 1880-1914.* - Paris: Hazan, Archives d'Architecture Moderne, 1995.
- _____, *Architectures de la vie privée: XVIIe-XIXe.* - Paris: Hazan, AAM, 1989.
- ESPANCA, Túlio, *Cadernos de História e Arte Eborense.* - Évora, Nazareth, 1944- 1953.
- _____, *Inventário Artístico de Portugal: Distrito de Évora.* Lisboa: ANBA, 1966, 2 vols.
- FERRÃO, Bernardo, «Tratadística, Ensino e Arquitectura em Portugal (1500-1800)», *Arquitectos.* - Lisboa. - N.2 (Maio/Jun. 1989).
- FERRÃO, Leonor, *A Real Obra de Nossa Senhora das Necessidades.* - Lisboa: M.N.E., Quetzal, 1994.
- FERREIRA, David Mourão, *Alexandre Herculano e a valorização do património cultural português.* - Lisboa: SEC, 1977.
- FONSECA, Helder, *Economia e atitudes económicas no Alentejo Oitocentista.* - Évora: Universidade de Évora, 1992 (tese de doutoramento).
- FONSECA, Helder e REIS, Jaime, «José Maria Eugénio de Almeida um capitalista da Regeneração», *Análise Social.* - N. 99 (1987).
- FORSSMAN, Erik, *Palladio: la sua eredità nel mondo.* - Milano: Electa, 1980.
- FRANÇA, José-Augusto, *A Arte em Portugal no século XIX.* - Lisboa: Bertrand, 1991, 2 vols, 3ª ed.
- _____, *História da Arte Ocidental.* - Lisboa: Livros Horizonte, 1987.
- _____, «Le "fait artistique" dans la sociologie de l'art», *La Sociologie de l'art et sa vocation interdisciplinaire.* - Paris: FCG, 1974.
- _____, *Lisboa Pombalina e o Iluminismo.* - Lisboa: Bertrand, 1987, 3ª ed.
- _____, «Pierre-Joseph Pézerat (1801-1872) le dernier architecte neo-classique à Lisbonne», *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français.* - Paris: F. de Nobelet, 1979.
- _____, «Portugal 1879», *Colóquio Artes*. Lisboa. - N. 41 (1979).
- _____, *O Romantismo em Portugal.* - Lisboa: Livros Horizonte, 1974, 6 vols.
- FRANÇA, M. T. Mandroux, «Un architecte portugais du XIXe: Manuel Joaquim de Sousa», *Belas Artes*. Lisboa. - N. 20 (1964).
- FRANCASTEL, Pierre, *Arte e Técnica nos Séculos XIX e XX.* - Lisboa: Livros do Brasil, s.d.
- _____, *Sociologia del arte.* - Madrid: Alianza ed., 1990, 3ª ed. (1ª ed, 1970).

- GONÇALVES, Rogério de Oliveira, *O Palácio dos Arcos: meio milénio*. - s.l.: C.M. Oeiras, 1992. 2ª ed
- GOODOLPHIM, Costa, *Biografia do Sócio fundador, architecto e archeologo Joaquim Possidónio Narciso da Silva*. - Lisboa: Tip. Universal, 1894
- GORDALINA, Mª do Rosário, «As obras revivalistas do século XIX no mosteiro de Santa Maria de Belém» in *Romantismo: da mentalidade à criação artística*. - Sintra: Instituto de Sintra, 1986.
- GUIMARÃES, D. M., *Guia do Amador de Belas Artes*. - Porto: Tip. Comercial, 1871.
- HITCHCOCK, Henry Russel, *Arquitectura de los siglos XIX e XX*. - Madrid: Ediciones Cátedra, 1985, 2ª ed. (1ª ed. 1958).
- História da vida privada* (dir. P. Ariès e G. Duby). - Lisboa: Afrontamento, 1990, vol. 4.
- História de Portugal* (dir. José Mattoso). - Lisboa: Circulo de Leitores, 1993, vol. 5.
- KRUFT, Hanno-Walter, *Architectural Theory: from Vitruvius to the present*. - London: Princeton, 1994.
- LICHNOSWSKY, Felix, *Portugal. Recordações do Ano de 1842*. - s.l.: Alfa, s.d.
- LEAL, Pinho, *Portugal Antigo e Moderno*. - Lisboa: Matos Moreira, 1874.
- LENCASTRE, D. José Coutinho de, *Passeio de Lisboa a Cascaes*. - Lisboa: Imprensa Nacional, 1868.
- MACEDO, Jorge Borges de, *Alexandre Herculano: polémica e mensagem*. - Lisboa: Bertrand, 1980.
- MACEDO, Luís Pastor de, *Lisboa de lés a lés*. - Lisboa: Câmara Municipal, 1940, 5 vols..
- MANOEL, Caetano da Câmara, *Através da Cidade de Évora*. Évora: Minerva Comercial, 1990.
- MARINHO, Maria José e MÓNICA, Maria Filomena, «Cartas de Jaime Batalha Reis a Celeste Cinatti», *Revista da Biblioteca Nacional*. Lisboa. - N. 1 (1993).
- MARQUES, Mª da Conceição de Oliveira, «Introdução ao estudo do desenvolvimento urbano de Lisboa 1879-1938», *Arquitectura*. Lisboa. - (1971).
- MARTINS, Oliveira, *Portugal Contemporâneo*. - Lisboa: Guimarães editores, 1996, 10ª ed., 2 vols.
- MATOS, José Sarmiento de, «História do Palácio Palmela» in *A Procuradoria Geral da República*. - Lisboa: P.G.R., 1987.
- _____, *Uma casa na Lapa*. - Lisboa: Fundação Luso-Americana, Quetzal, 1994.
- Memórias do Marquês de Fronteira e Alorna*. - Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931.
- MEZZANOTTI, Paolo e BASCAPE, Giacomo, *Milano nell'arte e nella storia*. - Milano: Carlo Bestetti, 1968.
- MEZZANOTTE, G., *Architectura neoclassica in Lombardia*. - Napoli: s.n., 1966.
- MIDDLETON, Robin e WATKIN, David, *Architecture du XIX e Siecle*. - Veneza: Gallimard, Electa, 1993 (1ª ed. 1977).
- MÓNICA, Maria Filomena, «Capitalistas e industriais (1870-1914)», *Análise Social*. - N. 99 (1987).
- _____, «Negócios e política: os tabacos 1800/1890», *Análise Social*. - N. 116-117 (1992).
- _____, *O Tabaco e o Poder*. - Lisboa: Quetzal, 1992.
- MUCHAGATO, Jorge M. S., *Ideologia e Arquitectura na época de D. Manuel. Da réplica ao modelo: uma experiência da temporalidade. De 1800 a 1500 e de 1500 às origens*. - Lisboa: UNL - FCSH, 1993 (Dissertação de Mestrado).
- MURPHY, James, *Voyage en Portugal*. - Paris: Denné, 1797.
- NORONHA, Eduardo, *O Conde de Farrobo: Memórias da sua vida e do seu tempo*. - Porto: ed. Romano Torres, 1945.
- ORTIGÃO, Ramalho, *Arte Portuguesa*. - Lisboa: Liv. Clássica, 1943.
- _____, *As Farpas*. - Lisboa: Liv. Clássica, 1944, 15 vols.

- _____, *As Praias de Portugal: guia do banhista e do viajante*. - Lisboa: Liv. Clássica, s.d.
- PALMEIRIM, Luís A., *Os excêntricos do meu tempo*. - Lisboa: Imp. Nacional, 1891.
- _____, *Galeria de Figuras Portuguesas*. - Porto: Ernesto Chardron, 1879.
- PATETTA, Luciano, *L'architettura dell' Eclettismo: fonti, teorie, modelli 1750-1900*. - Milano: Gabriele Mazotta, 1975.
- PEREIRA, Gabriel, *Estudos Diversos*. - Coimbra: Imp. Universidade, 1934.
- _____, *Estudos Eborenses*. - Évora: Minerva Eborensis, 1884-1887.
- _____, *De Benfca à Quinta do Correio Mór*. - Lisboa: Oficina Typographica, 1905.
- PEREIRA, Paulo, «O Revivalismo: a Arquitectura do Desejo», *História da Arte Portuguesa*. - Lisboa: Circulo dos Leitores, 1995, vol. 4.
- PÉZERAT, Pierre-Joseph, *Mémoire sur les études d'améliorations et embellissements de Lisbonne*. - Lisbonne: Imp. Franco-Portugaise, 1865.
- PIMENTEL, José Cortez, *A Arrábida: história de uma região privilegiada*. - s.l.: Inapa, 1992.
- RACZYNSKI, A., *Les Arts en Portugal*. - Paris: Jules Renouard, 1846.
- RAGON, Michel, *Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme modernes*. - s.l.: Casterman, 1986, Tomo I.
- RAMALHO, Robélia de Sousa, *Sintra*. - Lisboa: ed. Guia de Portugal Artístico, 1945.
- Relatório e contas do Conselho Director do Asilo de D. Pedro V para a Infância Desvalida no Campo Grande - 1872*. - Lisboa: Imprensa Nacional, 1873.
- RIBEIRO, Ana Isabel, *Arquitectos Portugueses: 90 anos de vida associativa*. Lisboa. - UNL - FSCH, 1993 (Dissertação de Mestrado).
- RIBEIRO, José Silvestre, *História dos Estabelecimentos Scientificos, Litterários e artisticos de Portugal*. - Lisboa: Tip. da Academia Real das Sciencias, 1882.
- RIBEIRO, Mário de Sampaio, *Da Velha Algs.* - Lisboa: s.n., 1938
- REIS, Jaime, «O atraso económico português em perspectiva histórica (1860-1913)», *Análise Social*. - N.80 (1984).
- Il Revival* (a cura di Giulio Carlo Argan). - Milano: Gabrielle Mazzotta, s.d.
- RODRIGUES, Francisco de Assis, *Diccionario Technico e Histórico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura*. - Lisboa: Imp. Nacional, 1875.
- ROSA, João, *Iconografia Artistica Eborensis*. - Lisboa: Imp. Nacional, 1926.
- SANCHES, José Dias, *Belém e arredores através dos tempos*. - Lisboa: Liv. Universal, 1940.
- SANTOS, Maria de Lurdes Lima dos, *Para uma sociologia da cultura portuguesa em Portugal no século XIX*. - Lisboa: Presença, ICS, 1983.
- SARAIVA, António José, *Herculano e o Liberalismo em Portugal*. - Lisboa: Betrand, 1977.
- SEQUEIRA, Gustavo de Matos, *Depois do Terremoto: subsidios para a História dos bairros ocidentais de Lisboa*. - Lisboa: Academia das Ciências, 1917, 2 vols.
- _____, *História do Teatro de D. Maria II*. - Lisboa: Of. Gráfica Ramos Afonso, 1955, 2 vols.
- _____, *Palácios e Solares Portugueses*. - Porto: Liv. Lello, s.d.
- _____, *O Palácio Nacional da Ajuda*. - Lisboa: Of. Gráfica Ramos Afonso, 1961.
- A Sétima Colina: roteiro histórico-artístico* (coord. José-Augusto França). Lisboa: Livros Horizonte, Lisboa 94, 1994.
- SILVA, A. Vieira da, *Os Paços dos Duques de Bragança em Lisboa*. - Lisboa: Amigos de Lisboa, 1942.
- SILVA, César da, *Real Casa Pia de Lisboa: Breve História*. - Lisboa: Tip. Brito Nogueira, 1896.
- SILVA, Joaquim Possidónio Narciso da Silva, *Descripção das novas salas do Palácio da Ajuda*. - Lisboa: Tip. Portuguesa, 1865.

- _____, *Mémoire Descriptive du projet d'une restauration pour l'église monumentale de Bélem à Lisbonne*. - Lisboa: s.n., 1867.
- SILVA, José Custódio Vieira da, *Paços Medievais Portugueses*. - Lisboa: IPPAR, 1995.
- SILVA, Luís Cristino da, *A sede da Academia Nacional de Belas-Artes*. - Lisboa: s.n., 1973.
- SILVA, Raquel Henriques da, «A arquitectura de veraneio em S. João do Estoril, Parede e Carcavelos, 1890-1930», *Arquivo de Cascais*. - N. 7 (1988).
- SIMÕES, Augusto Filipe, *Relatório ácerca da renovação do Museu Cenáculo*. Évora: Tip. Folha do Sul, 1869.
- SONREL, Pierre, *Traité de Scénographie*, Paris, Librairie Theatrale, s.d.
- SUMMERSON, John, *The Classical Language of Architecture*. - London: Thames & Hudson, 1993 (1ª ed, 1963).
- TEIXEIRA, José, *D. Fernando II: Rei-Artista Artista-Rei*. - Lisboa: Fundação Casa de Bragança, 1986.
- TELES, Liberato, *Pintura Simples: a decoração na construção civil*. - Lisboa: Tip. do Comércio, 1898, 2 vols.
- VIDEIRA, M. P., *Monografia de Paço de Arcos*. - Caxias: Tip. do Reformatório Central, 1947.
- VIOLLET-LE-DUC, E. E., *Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du Xie au XVIe Siècle*. - Paris: A. Morel, 1858.
- Visconde de Bessone: esboço biográfico*. - Lisboa: Tip. Lisbonense, 1875.
- VITERBO, Sousa, *Dicionário histórico e documental dos Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes*. - Lisboa: Imp. Nacional, 1889-1922.
- _____, *A jardinagem em Portugal*. - Lisboa: Imp. da Universidade, 1909.

3. PERIÓDICOS

- O António Maria*. - Lisboa. - 1882.
- Archivo Commercial*. Lisboa. - 1864.
- Archivo de Architectura Civil*. Lisboa. - 1865-1867.
- Archivo Pittoresco*. Lisboa. - 1858-1868.
- A Arte*. Lisboa. - 1879-1880.
- Artes e Letras*. Lisboa. - 1872-1873.
- O Artista*. Lisboa. - 1847.
- Boletim da Real Associação dos Architectos Civis e Archeologos Portugueses*. Lisboa. - 1874-1885.
- Commercio e Indústria*. Lisboa, 3 vols., 1880-1884.
- A Construcção*. Lisboa. - 1893-1899.
- A Cidade de Évora*. Évora. - 1942-1983.
- Diário de Notícias*. Lisboa. - 1878-1879.
- Diário do Governo*. - Lisboa. - 1859-1864.
- Distrito de Évora*. Évora. - 1867.
- O Espelho do Palco*. Lisboa. - 1842.
- Folha Comercial da Praça de Lisboa*. Lisboa. - 1834-1862.
- Folha do Sul*. Évora. - 1863-1897.
- Galeria Teatral*. Lisboa. - 1849-1850.
- Gazeta de Obras Públicas*. Lisboa. - 1887-1898.
- A Ilustração: Periódico Universal*. Lisboa. - 1852.
- O Manuelinho de Évora*. Évora. - 1880-1906.
- O Museu Histórico e Recreativo*. Lisboa. - 1861-1863.

O Ocidente. Lisboa. - 1879-1896.
O Panorama. Lisboa. - 1837-1868.
Pharol do Alentejo. Évora. - 1862-1864.
Revista do Conservatório Real de Lisboa. Lisboa. - 1842
Revista dos Espectáculos. Lisboa. - 1850-1858
Revista Popular. - Lisboa. - 1848-1855.
Revista Teatral: semanário crítico-literário. Lisboa. - 1840.
Revista Universal Lisbonense. Lisboa. - 1841-1851
O Século. Lisboa. - 1892
A Sentinella do Palco. Lisboa. - 1840.
O Scholástico Eborense. Évora. - 1861-1866.
Theatro e Assembleas. Lisboa. - 1856.

4. ACTAS DE COLÓQUIOS

2º Congresso sobre o Alentejo: semeando novos rumos. - Beja: s. n., 1987.
Alexandre Herculano à luz do nosso tempo: ciclo de conferências. - Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1977.
Estética do Romantismo em Portugal: primeiro colóquio. - Lisboa: Grémio Literário, 1970.
A Historiografia Portuguesa : de Herculano a 1959. - Lisboa: Academia Portuguesa de História, 1974.
O Liberalismo na Península Ibérica na primeira metade do século XIX. - Lisboa: Sá da Costa, 1982, 2º vol.
Neoclassicismo: Atti del convegno internazionale promosso dal Comité Internacional d'Histoire de l'Art. - Génova: Ed. Instituto di Storia dell'Arte della Università degli Studi di Génova, 1971.
O Século XIX em Portugal: comunicações ao colóquio organizado pelo Gabinete de Investigações Sociais. - Lisboa: Presença, 1979.

5. CATÁLOGOS

Catálogo dos projectos para o Monumento a Sua Magestade Imperial o Senhor D. Pedro IV recebidos em virtude do concurso aberto a 30 de Março de 1864. - Lisboa: Tip. Portuguesa, 1865.
O Neommanuelino ou a reinvenção da arquitectura dos Descobrimentos/ textos de Maria Manuela Tavares Ribeiro, Pedro Navascués Palacio, Pedro Dias, Regina Anacleto, Fernando Catroga e Carlos Sagar Quer. - Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, IPPAR, 1994.
Le Siècle de l'Ecletisme: Lille 1830-1930/ textos de Lise Grenier, Hans Wieser-Benedetti, Franco Borsi, François Loyer. - Paris-Bruxelas: Archives d'Architecture Moderne, 1979.

